

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Helena Klang

Crítica cibernética à proteção autoral

Rio de Janeiro

2016

Helena Klang

Crítica cibernética à proteção autoral

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologia da Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Erick Oliveira Felinto

Rio de Janeiro

2016



CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

K63 Klang, Helena.
Crítica cibernética à proteção autoral / Helena Klang. – 2016.
155 f.

Orientador: Erick Oliveira Felinto.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cibernética – Teses. 3. Direitos autorais – Teses. 4. Domínio público (Direito autoral) – Teses. I. Felinto, Erick Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es CDU 316.77::347.78

Helena Klang

Crítica cibernética à proteção autoral

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Área de concentração: Tecnologia da Comunicação e Cultura.

Aprovada em 31 de outubro de 2016

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira (Orientação)
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Prof. Dr. Vinícius Pereira Andrade
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral
Faculdade de Comunicação Social da UFRJ

Prof. Dr. Giuseppe Mario Cocco
Faculdade de Serviço Social da UFRJ

Prof. Dr. Carlos Affonso Souza
Faculdade de Direito da UERJ

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Para todos os artistas do mundo,

meu profundo respeito e admiração.

RESUMO

KLANG, Helena. *Crítica cibernética à proteção autoral*. 2016. 155 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

As novas tecnologias de informação e comunicação provocaram uma explosão de narrativas. Desde a popularização da internet, em meados dos anos 90, e do barateamento dos meios de produção cultural, todo mundo, ou pelo menos quase todo o mundo, pode expressar sua criatividade e compartilhar suas ideias. Não cabe mais somente ao artista – o escritor, o músico, o fotógrafo, o cineasta, etc. – a produção de sentido sobre o real. Somos todos criadores de ficção. Somos todos autores. A Rede transformou-se no lugar onde se constrói a cultura e se partilha a memória. O digital molda uma nova ordem social, baseada na comunicação em rede, no trabalho colaborativo, na criatividade distribuída. A questão é que grande parte das narrativas são construídas a partir de conteúdos pré-existentes, que ainda estão sob proteção da lei de direito autoral. Neste sentido, esta tese propõe um novo modo de reflexão, comunicacional, sobre o conflito entre o interesse público e o interesse privado no campo dos direitos do autor. A Cibernética, ciência da comunicação e do controle, servirá como chave de pensamento acerca do problema em questão: a pertinência da proteção de obras artísticas e literárias e a possível adaptação da lei de direito autoral ao contexto digital.

Palavras-chave: Comunicação. Cibernética. Direito Autoral. Memória Cultural. Domínio Público.

ABSTRACT

KLANG, Helena. *Cybernetic critique of copyright protection*. 2016. 155 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The new information and communications technologies caused an explosion of narratives about the world. Since the popularization of the Internet in the mid-90s, and the cheapening of means of the cultural production, everyone, or at least almost everyone, can express their creativity and share their ideas. Not only can the artist – the writer, musician, photographer, filmmaker, etc. – produce meaning on the real. We are all fiction creators. We are all authors. The network has become the place to build the culture and to share memory. The digital casts a new social order based on network communication, collaborative work and distributed creativity. But many of the new narratives are constructed from pre-existing content, which are still under the protection of copyright law. In this sense, this thesis propounds a new way of thinking about the conflict between public and private interests in the author's rights field. Cybernetics, the science of communication and control, will serve as reflection mode about the relevance of the protection of literary and artistic works and the possible adaptation of copyright law to the digital context.

Keywords: Communication. Cybernetics. Copyright. Cultural Memory. Public Domain.

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE TABELAS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Já são mais de oito anos de aprendizado acumulado sobre direitos autorais. Tudo começou em 2005. O Youtube tinha acabado de nascer e ainda seriam precisos mais alguns anos para ouvirmos falar de Facebook. Recebi um telefonema na redação da TV, comunicando a demissão em massa em uma gravadora de discos brasileira. A partir daí, os telefonemas aumentaram e os e-mails de despedida enviados por colegas de gravadoras, editoras de livros e distribuidoras de filmes tornaram-se cada vez mais comuns. Desde então vivenciamos uma reformulação total do mercado literário, musical, audiovisual e de toda uma economia que se estabeleceu em torno da criação cultural.

Sempre atuei como jornalista da Cultura. Não só assisti de camarote as transformações da área nos últimos anos como participei de todo o processo. Observação participante. Meu primeiro estágio profissional foi num festival internacional de música. Trabalhei como editora num canal de televisão a cabo de entretenimento, como pesquisadora de imagens em produtoras de cinema, como roteirista na área de comunicação institucional. Hoje trabalho na área de comunicação da maior emissora de televisão brasileira, com a equipe responsável pelo relacionamento com o meio acadêmico e com os jovens.

Os jovens não estão preocupados com as demissões, não estão preocupados com a velha economia. Nem deveriam. Ditam a moda, apontam as tendências e criam uma nova cultura. A Cultura do Compartilhamento. E foi esta cultura que me levou novamente à Academia.

Ainda era jovem quando voltei à Universidade. E como todos os jovens da minha geração, estava habituada a baixar músicas, filmes e livros na internet. Interessava-me a pirataria digital, a reflexão sobre o impacto das práticas de compartilhamento de arquivos em rede no campo dos direitos do autor.

Ainda no ensino médio, no início dos anos 90, estudei linguagens de programação, formando-me em processamento de dados. Na minha escola havia um terminal verde onde conversávamos com adolescentes de diversas partes do mundo. Fiz um robô andar e programei um *software* como projeto de fim de curso. Antes de ingressar na faculdade de Comunicação Social, cheguei a cursar um ano e meio de Direito. Sempre gostei de debater, argumentar, de persuadir. Mas percebi que sou uma

contadora de histórias. Mudei de faculdade, porém continuei disposta a discutir sobre a realidade ao meu redor e compreendi que poderia transformar o mundo criando narrativas. E é sobre narrativas de que se trata o grande desafio da Lei de Direito Autoral.

As novas tecnologias de informação e comunicação provocaram uma explosão de narrativas. Desde a popularização da internet, em meados dos anos 90, e do barateamento dos meios de produção cultural, todo mundo, ou pelo menos quase todo o mundo, pode criar e compartilhar sua visão da realidade. Antes o computador, depois a câmera digital e agora o celular. Quem possui uma conexão de internet pode expressar a sua criatividade e propagar as suas ideias. Não cabe mais somente ao artista – o escritor, o músico, o fotógrafo, o cineasta, etc. – a produção de sentido sobre o real. Somos todos criadores de ficção. Somos todos autores. Ao longo da primeira década do século 21, isso se tornou cada vez mais evidente e já é um fato consumado. A questão é que grande parte destas narrativas são construídas a partir de conteúdos pré-existentes, que ainda estão sob proteção da lei de direito autoral. Confusão. Este conflito já é tão obvio que a redação deste parágrafo parece até lugar-comum.

A Rede transformou-se no lugar onde se constrói e se partilha a Cultura. A digitalização da cultura não só possibilitou uma diversidade de narrativas. O digital criou uma nova ordem social, baseada no trabalho colaborativo e na criatividade distribuída. Mas se todo artista é autor, nem todo autor é artista. Arte e criatividade andam juntas, mas são coisas diferentes. Difícil definir o que é arte, nem pretendo entrar nesta seara. Quem poderia julgar? O Público? O Mercado? O próprio Artista? Não sei. Mas suspeito que é o tempo quem vai dizer qual criação tem valor.

O tempo, aliás, me fez rever meus conceitos. Quando entrei no mestrado tinha certeza de que a proteção de obras artísticas e literárias não fazia mais sentido algum. Ao longo da pesquisa relativizei tal premissa, amadureci como pesquisadora e percebi que não cabe ao cientista defender bandeiras ideológicas, mas construir hipóteses e investigar problemas.

O problema criado pelo compartilhamento da cultura é bem complexo. Porém, durante o mestrado em comunicação, eu me dei conta que tal prática não é realmente uma grande novidade, como parece crer a maioria das pessoas. Muito antes da internet, desde as primeiras décadas do século passado, artistas já praticam a apropriação como linguagem, aqui no Brasil e em diversos movimentos culturais pelo mundo. Descobri que a diferença entre o Modernismo, o Tropicalismo e o Remix, todos esses

movimentos que celebram o hibridismo cultural, é a escala. É aí que mora o problema: as tecnologias de informação e comunicação globalizaram a apropriação cultural. O que antes era uma práxis artística, extrapolou o circuito profissional, tornando-se um padrão de comportamento entre jovens conectados em rede. O Brasil foi um dos países que tentou adaptar a lei de direito autoral a este novo padrão. Realizei investigação neste sentido, analisando o anteprojeto de lei formulado pelo Ministério da Cultura Brasileiro. Havia sido contemplada com uma bolsa de estudos no setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa e obtive os recursos necessários para esta pesquisa.

Entretanto, depois de todo o percurso do mestrado, conclui que todas as discussões sobre a questão dos direitos do autor não aprofundavam o propósito da lei. Acompanhando de perto todas as políticas públicas sobre cultura digital e sobre a reformulação da legislação autoral percebi que se tentou adaptar a norma a um novo contexto, reescrevendo artigos e criando remendos, mas pouco se falou para que serve de fato a proteção de obras artísticas e literárias. Resolvi então fazer disso a minha pesquisa de doutorado. Daí veio a seguinte dúvida: por que discutir tão profundamente uma questão jurídica se me encontro inserida na área da Comunicação? Esta dúvida me acompanhou durante o primeiro ano do curso. Queria avançar meu estudo, contribuir com a discussão ainda não resolvida, mas não vislumbrava algum sentido em aprofundar o assunto. Até reencontrar uma corrente teórica chamada Cibernética.

A cibernética é definida como ciência da comunicação e do controle. Como toda estudante de comunicação, eu já havia lido sobre, mas não com o olhar científico de pesquisadora. A partir do momento que redescobri Norbert Wiener passei a ver o mundo da mesma forma que ele. A paixão foi tamanha que em tudo eu enxergava *sistema, informação, ruído, contexto, entropia, feedback*, conceitos-chaves da cibernética, aplicáveis a problemas de qualquer natureza social.

Decidi então avançar no problema do direito autoral sob um ponto de vista diferente, o da Cibernética. Se foram as tecnologias de comunicação e informação que provocaram tantos conflitos nesse campo, por que não discutir a reforma da lei sob a perspectiva comunicacional? Hoje os direitos do autor envolvem questões que transcendem o campo do direito de tal maneira – parafraseando Gregory Bateson –, que não devem ser deixadas só para legisladores, juristas ou advogados. Portanto, o objetivo deste trabalho será raciocinar sobre o propósito da proteção autoral a partir da lógica da cibernética para, a partir daí, discutir a pertinência deste mecanismo no contexto digital.

A tese parte da seguinte hipótese: A proteção de obras artísticas e literárias só se justifica com a valorização de obras sob o domínio público. Somente com a circulação de obras sob domínio público a sociedade em rede compreenderá o propósito do direito autoral: estimular o conhecimento para criar novos conhecimentos. Se o período de exclusividade for mais curto e o território em domínio público for ampliado, o acesso ao conhecimento será mais rápido e efetivo para o desenvolvimento humano. Ao Estado, guardião da memória cultural, cabe reequilibrar os interesses público e privado e aprimorar programas de acesso e reuso deste bem comum.

Para começar minha jornada estudei profundamente Wiener, além de autores que desenvolveram uma visão sistêmica da vida em sociedade e que aplicaram a cibernética nas ciências sociais e humanas. O primeiro capítulo discorre sobre a utopia da informação, a tentativa de compreender o mundo como um sistema informacional, sendo obrigatório para a leitura da tese. A cibernética não se esgota no primeiro capítulo, permeará todo o texto, como modo de reflexão acerca do mecanismo de proteção autoral.

No segundo capítulo apresento a relação entre lei e comunicação. Como cientista social, procurei discutir a lei de direito autoral num âmbito filosófico e, para isso, utilizei os conhecimentos sobre teoria da propriedade intelectual adquiridos com o professor Willian Fisher durante um curso promovido pela Escola de Direito de Harvard no Brasil, no qual eu era a única aluna não advogada. Os ensinamentos de Fisher serão o fio condutor deste capítulo, que culmina com a reinterpretação de dados sistematizados durante o mestrado, sobre a reforma da lei de direito autoral no Brasil, proposta durante a gestão dos ex-ministros da cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira.

O terceiro capítulo avança na questão da memória e sua relação com a proteção autoral. A memória é um conceito importantíssimo para a cibernética, pois é a partir de experiências anteriores que qualquer sistema aprimora o seu desempenho. A memória será tradada aqui no âmbito da cultura. Desta forma, ganha destaque o papel das obras em domínio público que serão discutidas de maneira ainda mais profunda no capítulo quatro, em estudo comparativo de acervos online que promovem o acesso e a reutilização da memória cultural.

Ao final proponho-me à uma tarefa assaz arriscada: indicar pistas para uma possível reforma da lei de direito autoral, no que tange sua adequação ao contexto digital. Não entrarei em detalhes quanto à redação jurídica de novos artigos da lei. Procurarei apresentar alguns conceitos e justificativas para mudanças na legislação, de

forma a renovar a discussão e contribuir para avançar na solução do problema que enfrenta os direitos do autor.

1 A UTOPIA DA INFORMAÇÃO

1.1 O que é Comunicação?

O propósito deste trabalho é abordar a questão autoral sob a perspectiva comunicacional. Então comecemos pelo começo: o que é Comunicação? Não há motivos para inventar a roda, muitos autores já discorreram sobre esta pergunta. É principalmente porque a abrangência deste conceito é tamanha que sua definição torna-se incerta e, por conseguinte, um problema recorrente. Se comunicação é tudo, parece não fazer sentido que exista uma área de pesquisa só pra ela. Não por acaso, boa parte dos pesquisadores que a discutem são provenientes da Sociologia, Antropologia, Psicologia e até da Engenharia, Física, Biologia ou Matemática, como será possível perceber à frente. Observa-se que quem pesquisa a antropologia se intitula antropólogo, a sociologia, sociólogo e etc. E a Comunicação? O comunicólogo. Poucos que a fazem se intitulam desta forma, preferindo a alcunha de cientista social – termo que engloba alguns dos títulos citados logo acima. Talvez isso seja apenas mais um indicativo de que a comunicação é globalizante. Muitos pesquisadores da área queixam-se desta situação e encontram na escrita pernóstica uma forma de autoafirmação como cientistas. Pois a autora desta tese escreve para ser compreendida. Deste trabalho pretende-se uma leitura clara e fluída, a partir de um texto acadêmico cujo estilo muitas vezes é caracterizado como jornalístico ou literário – porque "escrever difícil" não é sinônimo para erudição – e que dialoga com outras áreas do conhecimento de forma assumida. Visto que a interdisciplinaridade é uma característica enriquecedora certamente estará presente aqui – afinal, trata-se de uma pesquisa inserida na área de comunicação social que trata do direito autoral. Esta sim, uma abordagem inteiramente nova.

O autor Yves Winkin já produziu um breve histórico semântico sobre o termo Comunicação. Segundo Winkin (1998, p. 22-23), a origem francesa da palavra data do século XIV, com o sentido básico de "participar". *Communiquer* e *communication* – respectivamente "comunicar" e "comunicação" – possuem raízes no termo latino *communicare*, que significa "por em comum", "estar em relação". Deste modo, bem próximos dos termos *communier* (comungar) ou *communion* (comunhão), no sentido também de "proprietário em comum". No século XV, com o advento da prensa de

Gutemberg, surgem folhas escritas com notícias comerciais. Talvez por isso tenha aparecido a ideia de "participar" ou "partilhar" uma notícia. De acordo com Winkin, a partir do final do século XVI, *communiquer* começa a significar também transmitir, até mesmo uma doença. No século XVIII surgem os "vasos comunicantes", como consequência da lei de Stevin, físico e matemático belga que estudava hidrostática[1].

No inglês, o termo comunicação possui origem e trajetória similar. Surgiu também no século XIV, oriundo do latim, sendo quase sinônimo para *communion*, o ato de partilhar. No final do século XV, conta Winkin, passou a significar também *objeto* posto em comum e, dois séculos depois, *meio* de pôr em comum. Ao longo do século XVIII, provavelmente com o desenvolvimento dos meios de transporte, comunicação se tornou termo geral abstrato relacionado a estradas, canais e ferrovias. No século XX passa a designar as indústrias da imprensa, rádio e televisão.

Em ambos idiomas, a origem do termo traz a ideia de "comum", o que implica a existência de um "outro", de duas ou mais pessoas, ou seja, uma relação. Ao longo dos séculos, "os usos que significavam 'partilhar' passam progressivamente ao segundo plano, para dar lugar aos usos que giram em torno de 'transmitir'. Do círculo, passa-se ao segmento" (WINKIN, 1998, p. 22). Neste sentido, transportes, telefones e mídias tornam-se "meios de comunicação", fazendo com que a ideia de "transmissão" predominasse em todas as acepções francesas e inglesas contemporâneas. Entretanto, Winkin notou uma mudança crucial na história semântica da palavra quando, em 1970, um suplemento publicado pelo dicionário francês Grand Robert acrescentou uma nova definição às quatro já adotadas.

> Depois de "1. Ação de comunicar algo a alguém", "2. A coisa que se comunica", "3. Ação de comunicar com alguém", "4. Passagem de um lugar para a outro", acrescenta Robert: "5. Termo científico. Toda relação dinâmica que participa de um funcionamento. Teoria das comunicações e da regulação. V.Cibernética. Informação e comunicação" (WINKIN, 1998, p. 23)

Para o autor, dois cientistas exerceram papel fundamental neste sentido: Norbert Wiener e Claude Shannon.

---

[1] Segundo a Wikipédia, a hidrostática, que também pode ser chamada de estática dos fluidos ou *fluidostática*, é a parte da física que estuda as forças exercidas por e sobre fluidos em repouso. Por razões históricas mantem-se o nome hidrostática, porque a água foi o primeiro fluido a ser estudado. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hidrost%C3%A1tica>. Acesso em 09 mai. 2015.

1.1.1 A perspectiva comunicacional

O período logo após a Segunda Guerra Mundial foi especialmente profícuo para o desenvolvimento da ciência. Ao final dos anos 40 o universo científico se voltou para um problema em comum: como funciona a mente humana? Não que cientistas de outras épocas já não tivessem se deparado com esta questão, mas, durante o período da Guerra Fria, diversos campos das ciências, naturais e sociais, experimentaram um esforço coletivo para integrar conhecimentos na tentativa de compreender o sistema nervoso. Um dos eventos que merece destaque é a série de conferências promovida pela Fundação Josiah Macy que reuniu matemáticos, físicos, psicólogos, antropólogos, biólogos, médicos, entre outros, em torno de questões como: de que forma a compreensão do funcionamento das máquinas contribui para o desvelamento do funcionamento do cérebro? Como se dá o processo de aprendizado entre seres humanos e como ele pode ser replicado em máquinas? Organizadas em dois ciclos, as 10 conferências inauguraram o campo interdisciplinar de estudos conhecido como Cibernética.

Originário do grego *kibernetiké*, que significa piloto, controle, governo ou aquele que comanda, o termo foi cunhado pelo matemático Norbert Wiener, em suas pesquisas durante a segunda guerra mundial. Estudando sistemas de controle de mísseis antiaéreos, Wiener percebeu que o projétil deveria ser disparado mirando não a posição do alvo no momento do disparo, mas o ponto onde o alvo estaria quando o projétil conseguisse alcança-lo. O piloto precisava levar em consideração o movimento do alvo, a distância e o tempo que o míssil levaria para conseguir atingi-lo. Como seria possível prever o comportamento do inimigo? De que maneira o sistema se adaptaria às contingências dos acontecimentos?

O reconhecimento do imprevisível na física moderna revelou-se um grande passo dado por Josiah Willard Gibbs e Ludwig Boltzmann. Wiener atribui a Gibbs a primeira grande revolução da física no século XX: “esta revolução teve como efeito fazer com que a Física, hoje, não mais sustente cuidar daquilo que irá sempre acontecer, mas, antes, do que irá acontecer com esmagadora probabilidade” (1968, p. 12). A Teoria

da Probabilidade pôs em xeque a visão de mundo predominante, proposta por Isaac Newton, na qual o universo seria um grande mecanismo compacto e isolado, onde qualquer evento do mundo físico aconteceria de forma precisa e de acordo com leis universais. Nesta engrenagem linear, o estágio final poderia ser definido pelo estágio inicial. Logo, o futuro estaria determinado pelo passado. Sob este olhar, o método científico vigente era o criado por Descartes: a separação do todo em frações até a obtenção de uma parte elementar na qual fosse possível a identificação de atributos que permitissem a reconstituição do sistema como um todo. Desta forma, a física convencional só conseguia dar conta de sistemas fechados, isto é, isolados de seu ambiente.

A introdução da estatística na física exigiu um novo método que compreendesse o sistema como "um conjunto de elementos em interação" (BERTALANFFY, 1975, p. 62), pois "no interior do conjunto existem inúmeros subsistemas, todos estruturados e organizados, e o que organiza sua organização é a *comunicação"* (WILDEN, 2011, p. 109). E por comunicação entende-se a *transmissão* de mensagens (WIENER, 1968, p. 103; WILDEN, 2001, p. 111). A Teoria Geral dos Sistemas inaugurava um outro olhar científico, focado nas múltiplas transmissões que configuram a interação em sistemas de natureza física, biológica ou sociológica. "Os organismos vivos são essencialmente sistemas abertos, isto é, sistemas que trocam matéria com o ambiente" (BERTALANFFY, 1975, p. 55). A diferença essencial entre sistemas abertos e fechados é o fluxo de informação. A perspectiva comunicacional provocou uma nova questão de representação, "a substituição da imagem maquínica clássica por uma figuração inteiramente diferente do mundo natural, que podemos chamar de imagem da complexidade" (OLIVEIRA, 2003, p. 142). Wiener concentrou-se na compreensão da natureza complexa das comunicações pois "são elas [comunicações] que cimentam a estrutura da sociedade" (WIENER, 1968, p. 27). No livro "Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos" Wiener sintetiza suas ideias:

> A tese deste livro é a de que a sociedade só pode ser compreendida através de um estudo das mensagens e das facilidades de comunicação de que disponha: e de que, no futuro desenvolvimento dessas mensagens e facilidades de comunicação, as mensagens entre o homem e as máquinas, entre as máquinas e o homem e entre a máquina e a máquina estão destinadas a desempenhar papel cada vez mais importante" (WIENER, 1968, p. 16).

Para Wiener, todo e qualquer sistema aberto, seja este um organismo vivo ou maquínico, opera da mesma forma: quando recebem uma ordem para realizar determinada tarefa processam *informação*. “A informação é o termo que designa o conteúdo daquilo que permutamos com o mundo exterior”, afirma (1968, p. 17), através de operações de entrada (*input*) e saída (*output*).

1.1.2 Conceito de informação

Segundo Anthony Wilden (2001, p. 11), para além da sua significação fundamental, quotidiana – dar estrutura ou forma (do grego *eidos* ou *morphé*) – o conceito de informação possui dois sentidos distintos. O primeiro possui um caráter quantitativo, no qual a informação é entendida como quantidade mensurável, como na Teoria Matemática da Informação (1949), de Claude Shannon, ex-aluno de Norbert Wiener, e Warren Weaver. Matemático e engenheiro elétrico, Shannon foi contratado durante a Segunda Guerra Mundial pelos laboratórios Bell, da empresa de telecomunicações American Telegraph & Telephone (AT&T), na área de criptografia. No decorrer de seu trabalho com códigos secretos, ele formulou sua teoria, posteriormente acrescida com contribuições de Weaver, pesquisador de grandes máquinas de calcular.

O mérito de Shannon foi separar nitidez de significado: “os aspectos semânticos da comunicação são irrelevantes para o problema da engenharia” (SHANNON, 1948, p.1). Engenheiro, ele não estava preocupado com o sentido da mensagem, mas com transmissão de informações de um ponto ao outro, com o menor número de perturbações possíveis, ou ruídos. Seu objetivo era calcular o custo de uma mensagem comunicada entre dois polos de um sistema fechado. Como explica Mattelart (1999, p. 58), o esquema linear de Shannon continha os seguintes componentes:

> A *fonte* (de informação), que produz a *mensagem* (a palavra ao telefone), o *codificador* ou emissor, que transforma a mensagem em sinais a fim de torná-la transmissível (o telefone transforma a voz em oscilações elétricas), o *canal*, que é o meio utilizado para transportar os sinais (cabo telefônico), o *decodificador* ou receptor, que reconstrói a mensagem a partir dos sinais, e a *destinação*, pessoa ou coisa à qual a mensagem é transmitida.

Em um sistema como o idioma natural, há uma gramática, as regras sintáticas

organizam a formação de palavras e sentenças. A probabilidade das diferentes letras do alfabeto estarem presentes em uma frase é variável. No caso do português, a letra A é usada com maior frequência, havendo assim uma hierarquia no uso das letras. Em uma mensagem telegráfica, por exemplo, todas as letras do alfabeto ou todas as palavras do dicionário podem ser enviadas por meio de ondas, o que, a princípio, cria uma situação de incerteza total. Porém, tão logo são indicadas as primeiras letras, o número possível de palavras diminui. Não é preciso recorrer ao sentido para terminar as palavras, cada língua possui em sua sintaxe uma estrutura estatística de tal forma que, se uma letra aparece é possível prever as próximas letras e assim a formação de uma palavra. É por isso que o esquema linear de Shannon foi considerado como um modelo telegráfico de comunicação (WINKIN, 1998) – para ele a mensagem final é uma seleção feita a partir de um conjunto de mensagens prováveis. Neste sentido, seu objetivo era diminuir a incerteza, inerente à transmissão. Transformando a mensagem em sinais, tornou possível calcular a probabilidade de ruídos, que impedem o isomorfismo, ou seja, a correspondência total entre o emissor e o receptor.

Ainda que possa se servir do primeiro, o segundo sentido é, porém, sempre qualitativo antes de ser quantitativo:

> A informação apresenta-se-nos em estruturas, formas, modelos, figuras e configurações; em ideias, ideais e ídolos; em índices, imagens e ícones; no comércio e na mercadoria; em continuidade e descontinuidade; em sinais, signos, significantes e símbolos, em gestos, posições e conteúdos; em frequências, entonações, ritmos e inflexões; em presenças e ausências; em palavras, em ações e em silêncios; em visões e em silogismos. *É a organização da própria variedade* (WILDEN, 2001, p. 11).

A *variedade*, para Wilden "é a definição mais abstrata e universal da informação, em todas as suas formas" (2001, p. 14). A variedade é, portanto, tudo. Um supra conjunto onde estão subdivididas configurações possíveis de informação. A informação em si não tem significado, por isso não se distingue do *ruído*. O que definirá se a informação é ou não é ruído é o *contexto*, o sistema no qual está inserida. Em determinados sistemas, a informação representará variedade codificada, o que está estruturado, ordenado, e o ruído representará a variedade não codificada.

> A distinção entre a forma de variedade chamada 'informação' e a definida como 'ruído' é, por consequência, sempre em função da maneira como a variedade global disponível para um determinado sistema finalizado é subdividida mediante vários processos de codificação e ordenamento" (WILDEN, 2001, p. 15).

Estes processos de codificação e ordenamento são processos de *organização*. Por isso, informação e ruído indicam uma relação similar à que existe entre *ordem* e *desordem:* "em muitos contextos, informação será, pois, sinônimo de ordem e ruído de desordem" (WILDEN, 2001, p. 16).

1.1.3 Ordem e desordem

A desordem é uma tendência inevitável a ser enfrentada por sistemas de qualquer natureza, fechados ou abertos, assim afirma a Segunda Lei da Termodinâmica. A termodinâmica é um campo da ciência interessado no estudo do calor e suas relações com energia e trabalho, a partir de princípios ou leis fundamentais, tendo sido crucial durante a revolução industrial, quando máquinas passaram a substituir o trabalho de seres humanos. A grosso modo, a termodinâmica assegura que o calor sempre flui de um corpo mais quente para outro corpo menos quente. Máquinas térmicas, como a locomotiva a vapor, são sistemas que fazem uso deste princípio, convertendo o calor transferido de um compartimento muito quente para outro menos quente em energia capaz de desempenhar um trabalho útil. Para visualizar este fluxo espontâneo de calor, basta colocar um cubo de gelo dentro de um copo de whisky. O gelo apresenta um estado de ordem, pois as moléculas que compõe a água (hidrogênio e oxigênio) estão concentradas, ordenadas, em pouquíssimo movimento. O fato de estar mais quente demonstra que as partículas do whisky estão se movimentando mais rápido, de forma desordenada. Quando o gelo e o líquido entram em contato, percebemos que o gelo gradualmente se dilui. A diluição resulta da transferência de calor entre o whisky (corpo mais quente) e o gelo (corpo menos quente). Esta tendência para a distribuição mais provável de moléculas chama-se *entropia*, que, no caso do sistema "copo", resultou em um whisky aguado.

> O segundo princípio pode ser formulado de maneiras diferentes, uma delas sendo a que diz que a entropia é uma medida da probabilidade e assim um sistema fechado tende para o estado de distribuição mais provável. A distribuição mais provável, porém, é uma mistura, por exemplo, de contas de vidro vermelhas e azuis ou de moléculas com velocidades diferentes, em um estado de completa desordem. Ter todas as contas de vidro vermelhas

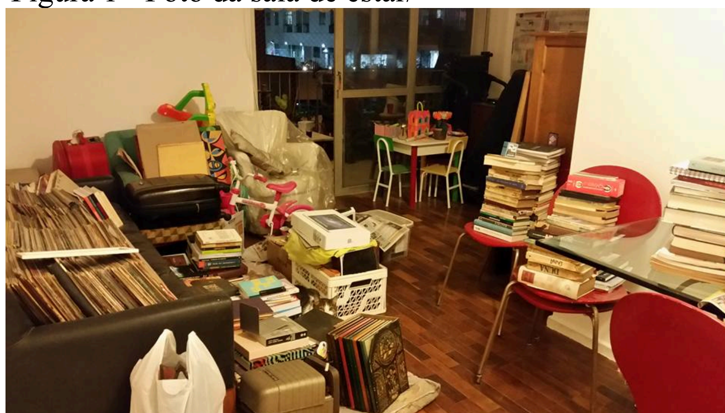
> separadas de um lado e de outro todas as contas azuis ou ter em um espaço fechado as moléculas rápidas, isto é, uma alta temperatura do lado direito e todas as moléculas lentas, numa baixa temperatura, do lado esquerdo é uma situação altamente improvável. Assim, a tendência para a máxima entropia ou a distribuição mais provável é a tendência para a máxima desordem (BERTALANFYY, 1975, p 63-64).

Convido o leitor a incorporar este raciocínio num contexto social. Em 2001 eu trabalhava na organização do Rock in Rio III, realizado após 10 anos da última edição. A capacidade total do público no local do evento, a Cidade do Rock, era de cerca de 250 mil pessoas. No decorrer do festival, este limite só foi alcançado em três dos sete dias de evento, sendo que no último, 21 de janeiro, os organizadores começaram a suspeitar que, diante da agitação do público, poderia haver mais gente do que o limite estipulado. Talvez fosse apenas uma diferença no perfil dos frequentadores – o *line-up* incluía bandas de rock e heavy metal, que atraem plateias um pouco mais inquietas, digamos assim. Todos aguardavam ansiosamente pela atração principal, o Red Hot Chili Peppers. Mas diante da demora dos músicos em entrar no palco, o público começou a apresentar uma certa impaciência, causando preocupação à equipe da organização. Ainda que respeitada a capacidade de público, seria altamente *improvável* que, em pleno verão carioca, 250 mil pessoas ficassem esperando em pé, ordenadas e pacientes, sem nada a fazer – naquela época a música era a grande protagonista, não havia brinquedos como montanhas russas ou tirolesas. Supor qualquer estado de organização seria no mínimo ingênuo, para não dizer irresponsável. A situação indicava um alto grau de entropia, uma tendência inevitável à desordem, representada por tumultos, brigas e confusões, ou seja, o caos total. Diante da contínua demora da banda, os organizadores rapidamente decidiram repetir as últimas atrações dos palcos periféricos, separados por gênero (música brasileira, música eletrônica e *world music)*. Artistas que já haviam terminado suas apresentações para dar espaço ao grande nome da noite voltaram aos respectivos palcos, garantindo assim um estado de atenção do público e, desta forma, atenuando a movimentação no evento.

Proponho a observação desta foto como outra forma de compreender o conceito de entropia. Trata-se da minha sala de estar, onde encontram-se espalhados todo os elementos que estavam dispostos em uma grande estante e que foram daí retirados em função de uma obra em meu apartamento. Amontoados, os itens compunham uma massa disforme de informação, criando um estado de incerteza total: não há distinção entre as categorias de itens dispersos (livros, discos, enfeites), muito menos qualquer

existência de subcategorias (livros de arte, ficção, científico, etc., ou discos de rock, jazz, música brasileira). Para recoloca-los na estante, foi necessário criar uma lógica classificatória, como a que distinguisse os itens por tipo e depois por gênero e/ou autor. Por meio deste processo de distinção, seleção e organização, a massa disforme “itens da estante” se dissipou, dando lugar a um estado de organização.

Figura 1 - Foto da sala de estar/



Fonte: acervo pessoal

Em sistemas fechados a entropia nunca diminui, ela cresce ao máximo até o sistema alcançar um estado de equilíbrio, neste caso, a deterioração total. Quando Shannon desenvolveu a Teoria Matemática da Informação, estava pesquisando sobre a transmissão de mensagens em sistemas fechados de telecomunicações. O engenheiro percebeu que o conceito de informação poderia ser aplicado como uma medida de organização: quanto maior o grau de incerteza do sistema, menor será a nitidez da mensagem transmitida e, portanto, a eficácia da comunicação.

Figura 2 - Itens arrumados na estante



Fonte: acervo pessoal.

Partindo-se da premissa que o universo também é um sistema fechado, isolado – refutar esta premissa significaria reconhecer a existência de outro universo em interação com o nosso o que, até o momento, nos parece *improvável* – o universo caminha necessariamente para a máxima desorganização. Por isso,

> conforme aumenta a entropia, o universo, e todos os sistemas fechados do universo, tendem naturalmente a se deteriorar e a perder a nitidez, a passar de um estado de mínima para outro de máxima probabilidade; de um estado de organização e diferenciação, em que existem formas e distinções, a um estado de caos e mesmice. No universo de Gibbs, a ordem é o menos provável e o caos o mais provável (WIENER, 1968, p. 14).

O caos é o estágio final do universo, em outras palavras, a morte. Mas, enquanto o universo como um todo – se realmente íntegro e isolado for – tende para a morte, "existem enclaves locais cuja a direção parece ser o oposto à do universo, e nos quais há uma tendência limitada e temporária ao incremento da organização. A vida encontra seu habitat em alguns destes enclaves" (WIENER, 1968, p. 14). Como coloca Galloway (2004, p. 104), a vida é, pois, uma oposição constante à entropia. O ser humano, como o universo, caminha para o mesmo destino final e o que o mantem vivo é a sua capacidade de resistir ao caos inevitável. O que dá impulso a esta resiliência é o fato de que todo o organismo vivo (humano e social, por exemplo) é essencialmente um sistema

aberto e, como todo o sistema aberto, mantêm-se em contínuo fluxo de entrada e de saída de informação. Este fluxo assegura a sua conservação, autorregulação, reprodução e adaptação ao ambiente, constituindo, como afirma Wiener, "o nosso efetivo viver nesse meio-ambiente" (1968, p. 17).

A cibernética compreende a comunicação social como um esquema circular no qual a informação vai e volta, alimentando a memória do sistema e, portanto, produzindo conhecimento, num processo retroalimentar chamado por Wiener de *feedback*: "o sistema social é uma organização que, tal como a individual, é vinculada por um sistema de comunicação e possui uma dinâmica em que processos circulares do tipo *feedback* (realimentação) desempenham importante papel" (1970, p. 50). Winkin imagina uma orquestra:

> A analogia com a orquestra tem por objetivo mostrar como podemos dizer que cada indivíduo participa da comunicação, mas do que é a sua origem ou ponto de chegada. A imagem da partitura invisível lembra mais particularmente o postulado fundamental de uma gramática do comportamento que cada um utiliza em seus intercâmbios mais diversos com o outro (WINKIN, 1998, p. 33).

No modelo orquestral, a dimensão linear da comunicação é parte integrante de um sistema circular de transmissão de informação no qual todos os elementos em interação são constituintes da mensagem, são emissores e receptores, participam da relação e, deste modo, da formação de repertório. A orquestra representa a interação e, sua partitura, a memória comum àqueles que comungam. Então nos reaproximamos do sentido original do termo, tanto em francês como em inglês: a participação, o pôr em comum, a comunhão. Tal modelo foi desenvolvido por pesquisadores americanos, interessados em contrapor a utilização do modelo telegráfico nas ciências humanas e sociais.

1.2 **Comunicação e Cultura**

Ainda que Shannon tenha publicado a Teoria da Informação no final da década de 40, a premissa emissor-canal-mensagem-receptor fundamentou boa parte dos teóricos interessados no paradigma da chamada Sociedade de Massa. Tal designação

surge com a reflexão sobre as transformações sociais ocorridas na virada do século XIX para o século XX, quando grandes massas populacionais se deslocavam em direção às cidades, abandonando o trabalho no campo para ocuparem posições fabris. Um dos primeiros filmes projetados no cinema, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon,* é o registro de uma época que tem na fábrica a sua representação social. *A fábrica é o contexto.* Na medida em que a sociedade moderna é vista não como rural, mas como uma sociedade industrial, surge a questão da massificação. Ao mesmo tempo em que a massa implica em uma nova ordem social, urbana, de classe, é composta por indivíduos reclusos em seus espaços privados. Eles reivindicam melhores condições de trabalho a partir de organizações ditas *de* massa, como partidos, associações e sindicatos, e se conectam em manifestações *para as* massas, como o cinema e o esporte, encontrando nos meios de comunicação, o rádio, a mídia impressa, e, posteriormente, a televisão, um elo individual com a sociedade. Por isso, a subjetividade ganha relevância em boa parte dos pesquisadores das ciências sociais e humanas. Ao mesmo tempo em que refletem sobre o novo modelo de organização social, por outro, investigam os efeitos causados nos indivíduos moldados por tal organização. "Logo o paradigma da 'sociedade de massa' colocará em relevo, nos meandros de suas análises dos meios de comunicação, uma leitura sociológica e psicológica, às vezes psicanalítica" (FERREIRA, 2008, p. 107).

Inúmeros livros sobre teorias da comunicação já abordaram tais correntes teóricas, a maioria desenvolvida nos Estados Unidos, num campo de estudos denominado *Mass Communication Research*. A pesquisa de comunicação de massa compreendia a comunicação humana como uma interação baseada em estímulo e resposta e, por isso, está interessada basicamente nos efeitos fortes e dominadores dos meios de comunicação perante o público – a mensagem certeira, a opinião pública. Como explica Carlos Alberto Araújo (2008, p. 126), enquanto os meios são vistos como onipotentes, causa única e suficiente dos efeitos verificados, os indivíduos são seres indiferenciados e totalmente passivos, expostos ao estímulo vindo dos meios. Algumas teorias possuem uma orientação empirista, outras, pragmática, mas, o que realmente importa aqui é que a maioria delas utilizou o modelo telegráfico de comunicação como suporte.

Em movimento oposto está a Escola do Palo Alto – referência à pequena cidade na periferia de São Francisco – a qual Winkin identifica como *Colégio Invisível,* porque a conexão entre os cientistas não se dava de maneira formal ou institucional, mas apenas no âmbito das ideias. Todos postulavam a comunicação como um todo integrado: "É em

termos de níveis de complexidade, de contextos múltiplos e de sistemas circulares que é preciso conceber a pesquisa sobre comunicação" (WINKIN, 1998, p. 33). Por isso, estes pesquisadores provenientes de áreas tão diversas encontraram eco na Cibernética de Norbert Wiener, que consideravam, segundo Winkin, não devia ser deixada para os engenheiros, ao contrário das ideias de Shannon.

Enquanto Ray Birdwhistell e Edward Hall, antropólogos da linguística, estudavam a questão da gestualidade e do espaço interpessoal, Erving Goffman investigava a sociologia da vida cotidiana, interessado nas interações humanas em contextos institucionais como asilos, manicômios e prisões. Da mesma forma, Paul Watzlawick, Janet H. Beavin e Don Jackson desenhavam uma lógica da comunicação: enquanto um indivíduo fala com o outro, está utilizando inúmeras regras, não só as que se referem à formação da língua como também à *forma de se falar*, o linguajar adequado ao interlocutor, ao assunto de que se trata a conversa e ao local onde esta se dá. Logo, não se trata de restringir a comunicação à verbalização. Quando se referem à formação da linguagem, estes pesquisadores apontam a importância da sintaxe da língua para, logo em seguida, indicarem a relevância do *contexto*. Deste modo, a cibernética indica uma conciliação entre a estatística e a hermenêutica pois considera não só a linguagem numérica como também a simbólica, trabalhando sobre as duas dimensões da informação, a quantitativa e a qualitativa. "O conjunto do sistema comportamental, de que a fala é apenas um subsistema, pode a partir daí, ser encarado na mesma perspectiva" (WINKIN, 1998, 32). Para estes pesquisadores, a comunicação possui um sentido muito mais amplo, é um processo social permanente "incluindo todos os procedimentos pelos quais uma mente pode influenciar outra. Isso, evidentemente, inclui não só a linguagem escrita ou falada, mas também a música, as artes plásticas, o teatro e, na verdade, todo o comportamento humano" (WIKINS, 1998, p. 191). Dentre os milhares de comportamentos possíveis todos estes pesquisadores procuravam aqueles retidos pela cultura. Os resíduos culturais. Buscavam padrões, ou seja, informação organizada, códigos formulados que permanecem na memória do sistema, garantindo seu equilíbrio, isto é, sua ordem. A partitura invisível é uma metáfora para a organização de códigos como a fala, o gesto, mímicas, o olhar, o espaço individual. Pois são estes códigos que selecionam e organizam o comportamento interpessoal.

De todos os pesquisadores das ciências humanas e sociais que incorporaram a perspectiva cibernética – formando o que seria reconhecida como uma Antropologia da Comunicação – Gregory Bateson talvez tenha sido o maior expoente. A partir das

noções de sistema e circulação, Bateson começa a formular uma teoria geral da comunicação. A cultura é um todo que pode ser entendido como um sistema cibernético que regula as relações entre as pessoas e seu ambiente em um determinado contexto. Para Bateson o termo contexto está ligado a outra noção indefinida chamada "significado":

> Sem contexto, palavras e ações não tem qualquer significado. Isso é verdade não somente para a comunicação humana através de palavras, mas também para todos os tipos de comunicação, de todo processo mental, de toda mente, inclusive daquela que diz à anemona-do-mar como crescer e à ameba o que fazer a seguir (1986, p. 23).

E como um comportamento se adapta ao contexto, tornando-se em um padrão cultural? De que maneira estes códigos são apreendidos pela memória do sistema social para organizar a partitura invisível?

A cibernética compreende que é a através das operações de entrada e saída de informação que um sistema apreende novas informações e, desta forma, pode ajustar sua conduta e melhorar o seu funcionamento. A informação nova é combinada com aquelas que já estão armazenadas na memória do sistema e este cruzamento de informações produz novas combinações que serão lançadas ao mundo exterior, podendo novamente adentrar o sistema. Este processo circular de entrada e saída de informação – o feedback – alimenta a memória de informações estruturadas e codificadas, ou seja, produz conhecimento, o que terá influência no seu desempenho futuro. *A vida é, pois, código e combinação***.** "O sistema nervoso e a máquina automática são, fundamentalmente semelhantes no constituírem, ambos, aparelhos que tomam decisão com base em decisões feitas no passado" (WIENER, 1968, p. 34). As informações apreendidas são arquivadas na memória possibilitando o seu aprimoramento, de modo que é a realimentação que gera aprendizado e é o aprendizado que garante a adaptação ao meio-ambiente.

> A máquina, à semelhança do organismo vivo, é, conforme eu já disse, um dispositivo que parece resistir, local e temporariamente, à tendência geral para o aumento da entropia. Mercê de sua capacidade de tomar decisões, pode produzir, à sua volta, uma zona de organização num mundo cuja tendência é deteriorar-se (WIENER, 1968, p. 34).

Para resistir à entropia, o organismo se opõe à morte da mesma maneira pela qual a mensagem se opõe ao ruído. Esta força de resistência é por vezes chamada força anti-entrópica, entropia negativa ou nível de resiliência. Os sistemas fechados estão

isolados do seu ambiente, não exercitam a troca de informação para se ajustar ao imprevisível e, em vista disso, possuem entropia positiva, ou seja, maior tendência à desorganização. Ao contrário, os sistemas abertos, que se comunicam com o ambiente em contínuo fluxo de informação, estão em processo constante de ajuste para alcançar a homeostase, quer dizer, o seu equilíbrio. Neste caso, a adaptabilidade e não a deterioração total. A interação com o ambiente a qual estão submetidos os sistemas abertos é fator essencial para sua organização e, por conseguinte, sua adaptação. Desta forma, outro nome possível para tal força de resistência seria inteligência. É neste sentido que cientistas da computação experimentam operações complexas com máquinas e robôs em interação com outros sistemas (o ser humano, o meio-ambiente), avaliando o processo de ajuste de conduta diante de contingências, ou seja, o desenvolvimento da inteligência, neste caso, artificial.

No âmbito social, a adaptabilidade, quer dizer, a estabilidade, pode ser estimulada no intuito de elevar o grau de organização. Qualquer associação ao lema positivista "ordem e progresso", presente na bandeira nacional brasileira, não é mera coincidência. Linha de pensamento fundada pelo filósofo francês Augusto Comte no século XIX, o positivismo buscava explicar questões práticas da humanidade a partir de novos métodos para o exame científico dos problemas sociais, baseados na experiência. O conceito darwinista de seleção natural foi incorporado da biologia à sociologia, pressupondo a eliminação de "imperfeições" (ruídos) para a evolução social. Mas, ainda que o senso comum entenda este conceito como a "lei do mais forte", a perspectiva cibernética enxerga a força não em sua forma física, mas no âmbito da inteligência. O conhecimento produzido influencia e facilita cada tomada de decisão, ajustando o desempenho do sistema. Ai está a utopia: a livre circulação da informação estimula a estruturação de códigos, a construção de memória, isto é, a organização do sistema, tornando-o mais inteligente, e por isso, mais forte e preparado para lidar com o imprevisível. "Enquanto utopia, a 'sociedade da informação' tem suas raízes no ideal iluminista de uma sociedade constituída por cidadãos que, partilhando o saber, podem decidir democraticamente, partilhando o poder" (SERRA, 1998, p. 12). Daí surge outra máxima: informação é poder. Como afirma o brasileiro Tiago Quiroga, "Em suma, falamos da cibernética como novo positivismo de nossa contemporaneidade. Daí advém o ideal de transparência cujo epicentro é a ideia de informação como nova ordem de grandeza universal" (2013, p. 198). Contudo, Quiroga alerta aqueles "que se orgulham da louvação à diversidade da qual estaríamos desfrutando hoje com a chegada da

cibernética" (2013, p. 198). Segundo o autor, a cibernética renova e expande o ideal de unidade não exatamente da espécie humana, como havia pensado Comte, mas da ideia de informação, que se torna o novo e, supostamente, o único princípio de universalidade de nossa atualidade. Acontece que a inteligência se dá na medida em que aumenta o nível de *variedade* de informações de um sistema – sua memória de informações codificadas e estruturadas – e este incremento ocorre com a assimilação de novos códigos.

Wilden (2001) nos aponta que o modo como as relações informação-ruído e ordem-desordem são subdivididas no tempo é um indicativo da flexibilidade sistêmica, ou seja, da capacidade de sobrevivência do sistema mediante adaptações estruturais ao 'ruído' ou a 'desordem'. O ruído é, pois, a única fonte possível de inovação. Ainda que a informação seja unidade de medida, a diversidade de informações fomenta o processo de codificação. A combinação e assimilação do desconhecido, do que é disforme, produz novas configurações que serão arquivadas na memória, recodificando como e o que é o conhecimento, incrementando a organização do sistema e modificando seu desempenho futuro.

No âmbito da cultura, a tendência entrópica do sistema indica que uma sociedade fechada, isolada, avessa àquilo que não conhece, está fadada ao caos social. A troca de informação com outros sujeitos ou outros contextos culturais agrega novos códigos, cria novos comportamentos, aumentando nosso repertório de informações codificadas e estruturadas. É na relação com o outro – o divergente - que criamos diferenciação e, consequentemente, nos definimos, nos conhecemos enquanto sujeitos. Porque é na diferenciação que as coisas são definidas, como explica Rapport e Overing a partir de Bateson: "As coisas são assim definidas por e através de suas diferenças (...) Outra forma de dizer isto é que o pensamento humano é relacional" (2004, p. 105). Estar aberto à diferença fortalece a resistência, negativando a entropia social. Deste modo, valorizar a diversidade não é uma questão de condescendência, é uma questão de sobrevivência. O intercâmbio cultural eleva a inteligência e facilita a adaptação. *A vida, pois, é mutação e evolução*. Como disse Wiener, "em sentido figurativo, estar vivo ao que acontece no mundo significa participar de um contínuo desenvolvimento do conhecimento e de seu livre intercâmbio" (1968, p. 121).

1.3 **A Cultura da Rede**

Nos mesmos corredores por onde o ciberneticista Norbert Wiener circulava, no Instituto de Tecnologia de Massachusetts, floresceram os primeiros experimentos com linguagem de programação. Durante a Guerra Fria, estudantes de ciência da computação do MIT se reuniam no laboratório de inteligência artificial em torno de computadores gigantescos. Movidos por uma imensa curiosidade e uma grande dose de fanfarronice, os jovens estudantes viravam noites inteiras debruçados sobre consoles, elaborando instruções para operações aparentemente inúteis: converter números arábicos em números romanos. Transformar composições musicais em sequências binárias. Os programas criados eram compartilhados entre os estudantes, todos fanáticos por programação, para que pudessem aprimorar o código e assim realizar novas operações, novas descobertas, cada vez mais complexas. Em meio a piadas, disputas de consoles e litros de Coca-Cola, estes rapazes cultivavam crenças e valores que definiriam uma ética de vida: a ética hacker.

Por meio de entrevistas o jornalista americano Steven Levy reuniu seis princípios desta ética. Segundo o autor (2012, p. 26-31), os primeiros hackers acreditavam que 1) o acesso aos computadores – e tudo que possa ensinar algo sobre o funcionamento do mundo – deve ser ilimitado e total. Eles realmente rejeitavam qualquer pessoa, barreira física ou lei que tentasse mantê-los longe desse tipo de aprendizado.

E o livre acesso ao computador está atrelado ao 2) livre acesso à informação. O intercâmbio de informações garante e amplia a criatividade de todos. As melhores versões dos programas ficavam disponíveis sob o console, evitando perda de tempo para reinventar a roda. Para garantir o livre fluxo de informações, os hackers defendiam programas abertos à modificação. Qualquer burocracia aprisiona o sistema, inviabiliza a inovação. Por isso os hackers desconfiavam de qualquer autoridade. A 3) descentralização do poder é a melhor forma de garantir a todos o acesso ao sistema. Não à toa os hackers acreditavam na avaliação a partir de resultados práticos. Formação acadêmica, idade ou posição social eram considerados falsos critérios de avaliação. Eles não se importavam com isso. O reconhecimento vem do potencial individual para fazer avançar a atividade coletiva, a criação de novos programas para serem admirados. A 4) meritocracia era a única forma de reconhecimento.

Tudo porque os hackers foram os primeiros a 5) enxergar arte e beleza em um computador. Por causa do espaço limitado de memória nos computadores daquela época, o desafio era criar programas com o menor número possível de linhas de código.

Rotinas simples capazes de fazer tarefas complexas. Fazer mais com menos. Isso era sinônimo de elegância. Programas curtos ocupavam menos espaço na memória deixando o processamento das informações mais rápido.

Mas, acima de tudo, os primeiros hackers acreditavam que 6) os computadores poderiam mudar nossas vidas para melhor. Depois de tanto esforço, tanta dedicação, se deliciavam em ver o computador cumprir os comandos e fazer tarefas "por conta própria". O prazer de ver a máquina pulsar. Eles apostavam todas as fichas nisso.

Os hackers encontravam-se espalhados pelos centros universitários americanos, e buscavam uma forma de colaborarem entre si com suas pesquisas. Queriam fazer a informação circular para impulsionar novas descobertas que garantissem a supremacia militar americana frente a seu oponente político, a União Soviética. Para isso, precisavam conectar os laboratórios de computação. A necessidade de se criar uma rede de comunicação imune a ataques nucleares foi o principal pretexto para o desenvolvimento da conexão entre os computadores. Patrocinado pelo departamento de defesa americano, a rede Arpanet não possuía um servidor central no comando, os pontos eram conectados entre si, *peer-to-peer*, no que se convencionou chamar Rede P2P.

Os experimentos da Arpanet deram o pontapé inicial ao que hoje chamamos de Internet. A Guerra pariu mais filhotes. Afinal, a guerra é mãe de todas as coisas, como diz o célebre dito de Heráclito. Mas como pode a guerra gerar frutos inspirados em ideias tão libertárias: o livre acesso à informação, o livre acesso aos computadores, o livre intercâmbio do conhecimento? São estes os valores que ecoam no imaginário de toda uma cultura cultivada nos laboratórios do MIT em torno da computação. E que inspiraram grandes realizações.

Steve Wozniak, o homem escondido nas coxias do palco em que brilhava Steve Jobs, disse à revista *Wired* (1998) que desenvolveu o microcomputador nos anos 70 para aumentar a capacidade das pessoas: "nossa ideia era que estes computadores iriam nos *libertar*, nos permitir *organizar*. Eles iriam nos *empoderar*". O tal empoderamento do cidadão, termo tão em voga hoje nos circuitos de ativismo digital. Nos anos 80, Richard Stallman inventou o sistema GNU para garantir a todos o direito à informação. Uma crença que hoje sustenta o discurso daqueles que militam no movimento do software livre. Já nos anos 90, Tim-Berners-Lee começou a planejar o desenho da World Wide Web – de onde vem a sigla WWW, que antecede todos os endereços da internet – em suas horas livres num centro suíço de pesquisas nucleares, onde

trabalhava. Sua motivação era simplesmente ajudar as pessoas a trabalharem juntas, a colaborarem entre si. O avanço seguinte nesta cronologia recente das tecnologias de informação e comunicação foi realizado por um rapaz de 20 poucos anos. Marc Andreessen e seus amigos hackers inventaram um navegador de interface amigável cujo código-fonte foi distribuído abertamente, levando ao surgimento do Netscape, considerado o primeiro navegador da internet.

Parece claro que durante os últimos 50 anos experimentamos um crescimento exponencial no poder de processamento de informações, combinado com uma diminuição igualmente dramática no custo por operação. Neste sentido, Manuel Castells (2001) distingue nosso período histórico devido ao surgimento de um novo paradigma tecnológico: o informacionalismo. A digitalização da informação, ou seja, a quantificação da informação em números binários, expande o processamento em termos de volume, complexidade e velocidade, e impulsiona permanentemente novas combinações. A combinação repetida é fonte de inovação, até porque os produtos resultantes tornam-se eles próprios suportes para novas interações, numa espiral de *feedbacks* que produz cada vez mais conhecimento. Além disso, as novas tecnologias de informação e comunicação caracterizam-se pela flexibilidade em termos de distribuição. Por isso, a explosão de tecnologias de conexão em rede indica uma capacidade crescente de comunicação. “Neste sentido, as NTIC instrumentam a produção, a circulação e a acumulação de conhecimentos em uma escala potencialmente global e sem fronteiras” (CORSANI, 2003, p. 22).

À medida que as tecnologias tornam a comunicação social cada vez mais complexa, estruturada e organizada, uma nova sociedade emerge. É a Sociedade em Rede, como define Manuel Castells (2001). A informação é a matéria-prima para o surgimento desta nova sociedade, informacional: “são tecnologias para agir sobre a informação”, afirma Castells (2001, p. 78). Não cabe aqui o esquema linear de Shannon. Ainda que se mantenha o sentido de transmissão de mensagem, uma reflexão acerca de seus efeitos subjetivos que segue uma lógica baseada num modelo linear, composto por um polo emissor e outro receptor, em que o primeiro exerce poder sobre o segundo, não faz sentido algum. Ao contrário da Sociedade de Massa, o paradigma da Sociedade em Rede implica em um modelo sistêmico composto por elementos que participam ativa e não passivamente da codificação e decodificação da memória social. E os efeitos subjetivos deste novelo modelo, do tipo orquestral, resultam em novas formas de socialização.

O argentino Reinaldo Ladagga, em seu livro *A estética da emergência*, confirma que nas últimas décadas vem ocorrendo um desmantelamento mais ou menos exaustivo e rápido das instituições e das formas de sentido comum que estruturavam os processos de socialização e individualização (2006, p. 61-67). De acordo com Beck apud Ladagga (2006, p. 62), o indivíduo deixa de seguir uma lógica pré-determinada por instituições e passa a operar a partir de uma compulsão em conduzir sua própria vida. A globalização trouxe novas formas de socialização não institucionalizadas, autorreguladas. Os indivíduos se associam em redes técnicas para compartilhar interesses ou reivindicações e, conectados, demonstram uma força mobilizadora capaz de modificar a realidade. A partilha se difunde como um novo comportamento, estabelecendo-se como um código que alimenta o repertório de informações estruturadas enquanto reconfigura a ordem social.

A disseminação das tecnologias de informação e comunicação facilitou o acesso, a produção e a distribuição de informação, e seu impacto maior é provocar a transição da cultura de massa para a cultura das mídias. As mídias são suportes, mas também produtos de uma nova cultura que carrega os valores hackers – liberdade e cooperação. É a partir destes valores que a rede se expande pelo planeta como forma dominante de organização social. *A rede é o novo contexto,* que retoma o conceito original de comunicação, a participação, a partilha, a comunhão. É na relação que o sistema se estabelece e constrói a memória em comum.

> Hoje nós estamos no meio de uma nova revolução da mídia – a mudança de toda a nossa cultura para formas de produção, distribuição e comunicação mediadas por computador. Esta nova revolução é sem dúvida mais profunda que as anteriores e estamos apenas começando a sentir os seus efeitos iniciais. Na verdade, a introdução de imprensa afetou apenas a primeira fase da comunicação cultural – os meios de distribuição. A introdução da fotografia impactou apenas um tipo de comunicação cultural – as imagens estáticas. Em contraste, a revolução da mídia digital afeta todas as etapas da comunicação, incluindo a aquisição, a manipulação, o armazenamento e a distribuição, assim como todos os tipos de mídia - texto, imagens fixas, imagens em movimento, som e construções espaciais[2] (MANOVICH, 2002, p. 43).

---

[2] O texto em língua estrangeira é: *(...) today we are in the middle of a new media revolution – the shift of all of our culture to computer-mediated forms of production, distribution and communication. This new revolution is arguably more profound than the previous ones and we are just beginning to sense its initial effects. Indeed, the introduction of printing press affected only one stage of cultural communication – the distribution of media. In the case of photography, its introduction affected only one type of cultural communication – still images. In contrast, computer media revolution affects all stages of communication, including acquisition, manipulating, storage and distribution; it also affects all types of media -- text, still images, moving images, sound, and spatial constructions.*

O computador – e com ele a internet – está no centro desta revolução cujos princípios são descritos por Manovich (2002): *Representação numérica; Modularidade; Automação; Variabilidade; Transcodificação Cultural.*

A *representação numérica* se refere à conversão da cultura analógica para a cultura digital, ou seja, a transformação de obras de arte em números binários, o que possibilita sua manipulação algorítmica. A questão da *modularidade* diz respeito à *estrutura fractal da nova mídia.* Os objetos podem ser fragmentados, em pixels, polygons, voxels, caracteres, scripts: "Estes elementos podem ser agrupados em objetos de larga escala, mas continuam a manter identidade própria" (MANOVICH, 2002, p. 51). A *automação* dos processos de criação, manipulação e acesso tornou-se possível pela codificação e modularidade dos objetos culturais. Esta realidade permite a exclusão do ser humano de parte dos processos criativos. Já a *variabilidade* diz respeito à diversidade de versões a qual estão sujeitos os objetos culturais no contexto das novas mídias. Se raciocinarmos de forma analógica, um objeto cultural era armazenado em um determinado suporte material (a película, a fita, o CD ou DVD) e, a partir deste suporte, eram produzidas inúmeras cópias fiéis ao original. No universo das novas mídias os objetos culturais se transformam em códigos numéricos e podem ser fragmentados e recombinados.

Porém, segundo Manovich, a principal consequência provocada pela transformação da mídia em dados de computador é a *transcodificação cultural*. A digitalização da cultura fez com que a lógica do computador exerça uma influência significativa na ressignificação da própria cultura, *reorganizando-a,* isto é, criando novos padrões culturais, ainda que aqueles criados pela cultura de massa, analógica, não sejam excluídos.

> Em geral, a nova mídia pode ser pensada como uma combinação de duas camadas distintas: a "camada cultural" e a "camada computacional". Os exemplos de categorias na camada cultural são enciclopédia e conto, história e enredo; arranjo e ponto de vista; mimesis e catarse, comédia e tragédia. Os exemplos de categorias sobre a camada de computador são processo e pacotes (como protocolos de dados transmitidos via internet); classificação e correspondência; função e variável; linguagem e estrutura de dados (...) Para usar um outro conceito das novas mídias, pode se dizer que eles estão juntos, em composição. O resultado desta composição é a nova cultura do computador: uma mistura de significados humanos e informática, da forma humana tradicional de modelar o mundo e as formas próprias do computador para representá-lo[3] (MANOVICH, 2002, p. 63-64).

[3] O texto em língua estrangeira é: "(…) *new media in general can be thought of as consisting from two distinct layers: the "cultural layer" and the "computer layer." The examples of categories on the cultural layer are encyclopedia and a short story; story and plot; composition and point of view; mimesis and catharsis, comedy and tragedy. The examples of categories on the computer layer are*

Com as novas mídias, a conversão de expressões culturais do formato analógico para o digital possibilitou a apropriação e a manipulação de obras artísticas e literárias sem a autorização prévia dos autores, como determina o *ordenamento* jurídico que baliza a Economia da Cultura. Bens culturais ainda sob proteção autoral ganharam representação numérica, ficaram sujeitos à partilha em rede e transformaram-se em *objetos postos em comum*. Se na virada do século XX para o século XXI esta atividade ainda era para poucos, ao longo da primeira década seguinte tornou-se prática cada vez mais recorrente, moldando um novo hábito cultural, um novo padrão de comportamento: o compartilhamento em rede. Este comportamento amplificou práticas culturais recombinantes – misturas, colagens, justaposições. O hibridismo resultante alimenta o repertório existente na memória do sistema cultural, em um processo permanente de remixabilidade colaborativa: a informação e os meios que temos *organizado* e *partilhado* podem ser recombinados e reconstruídos para a criação de novas formas, conceitos, ideias, expressões artísticas e serviços.

> O processo de digitalização - ou seja, a conversão de sons, textos e imagens (estáticas e em movimento) em bytes digitais de informação - abriu o caminho para mais e mais de nós para criar novas obras, manipulando, apropriando-se, transformando, e recirculação de conteúdo de mídia existente. Tais processos estão se tornando acessível a mais pessoas e mais, incluindo muitos adolescentes, como ferramentas que apoiam a amostragem de música ou edição de vídeo. Uma nova estética baseada em remixar e ressignificar o conteúdo de mídia fluiu através da cultura (JENKINS, 2010, p. 107)[4].

A remixabilidade tornou-se praticamente um recurso intrínseco ao universo das mídias digitais em rede (MANOVICH, 2005). A linguagem da nova mídia é compartilhada por jovens de todas as partes do mundo, que reivindicam uma participação ativa na construção da cultura. "Poderíamos descrevê-la usando a terminologia dos computadores modernos como uma espécie de cultura *read-write*. É

---

process and packet (as in data packets transmitted through the network); sorting and matching; function and variable; a computer language and a data structure (...) To use another concept from new media, we can say that they are being composited together. The result of this composite is the new computer culture: a blend of human and computer meanings, of traditional ways human culture modeled the world and computer's own ways to represent it".

[4] O texto em língua estrangeira é: "*The process of digitization - that is, the converting of sounds, texts, and images (both still and moving) into digital bytes of information - has paved the way for more and more of us to create new works by manipulating, appropriating, transforming, and recirculating existing media content. Such processes are becoming accessible to more and more people, including many teenagers, as tools which support music sampling or video editing. A new aesthetic based on remixing and re-purposing media content has flowed across the culture*".

uma cultura na qual as pessoas participam da criação e recriação de sua cultura. Nesse sentido, é *read-write",* declarou Lawrence Lessig, criador das licenças Creative Commons (Informação Verbal[5]). O público tornou-se cocriador, produtor e distribuidor de cultura em potencial. Todos comunicam. "Objeto de consumo e ferramenta de trabalho ao mesmo tempo (…) elas [NTIC] aceleram os processos de socialização da inovação, dos quais emerge a figura do 'usuário como inovador'" (JOLLIVET apud CORSANI, 2003, p. 24).

Os usuários da internet, quando engajados em processos criativos colaborativos, ocupam uma posição híbrida, ao mesmo tempo usuários e produtores, *produsers* (BRUNS, 2010, p. 26). De acordo com Axel Bruns, da prática de *produsage* surgem novas fontes de criatividade e informação que, conduzidas pelo espírito hacker, desafiam a indústria pré-estabelecida. Bruns investigou os princípios universais que regem as mais diversas comunidades de *produsage*:

> **Participação aberta, a avaliação comum**: *produsage* é baseada no envolvimento colaborativo de (ideológico, grande) comunidades de participantes de um projeto compartilhado. A comunidade se envolve em uma revisão contínua das contribuições de todos os participantes. **Heterarquia fluida, ad hoc meritocracia**: os membros de uma comunidade de produsage participam de acordo com suas habilidades pessoais, interesses e conhecimentos, esta participação muda na medida em que muda o foco do projeto compartilhado. **Produtos inacabados, processo contínuo**: Produtos de conteúdo em projetos produsage estão continuamente em desenvolvimento e, portanto, estão sempre inacabados; seu desenvolvimento prossegue ao longo de caminhos em reiterada evolução. **De propriedade comum, recompensas individuais:** a produsage adota código aberto ou esquemas criativos baseados em licenças que permitem explicitamente o uso ilimitado, o desenvolvimento e alteração adicional de contribuição individual de cada usuário para o projeto comum[6] (BRUNS, 2010, p. 26-27, grifos meus).

---

[5] Texto em língua estrangeira: "*We could describe it using modern computer terminology as kind of read-write culture. It's a culture where people participate in the creation and in the re-creation of their culture. In that sense is read-write*" Aqui Lessig brinca com os termos referentes a arquivos digitais, graváveis ou disponíveis apenas para leitura. Lessig fez esta declaração durante uma palestra concedida ao evento Ted's Talk: ideas worth spreading, em 2007. Disponível em: http://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_ strangling_creativity.html.

[6] O texto em língua estrangeira é: "*Open participation, communal evaluation: produsage is based on the collaborative engagement of (ideally, large) communities of participants in a shared project. The community engages in a continuous peer review of all participants' contributions. Fluid heterarchy, ad hoc meritocracy: members of a community of produsage participate as is appropriate to their personal skills, interests, and knowledge; such participation further changes as current points of focus for the produsage project change. Unfinished artefacts, continuing process: content artefacts in produsage projects are continually under development and therefore always unfinished; their development proceeds along evolutionary, iterative paths. Common property, individual rewards: produsage adopts open source- or creative commons-based licence schemes which explicitly allow the unlimited use, development, and further alteration of each user's individual contribution to the communal project*".

Bruns (2010) compreende estas práticas colaborativas como uma forma de criatividade distribuída, um modelo não convencional de produção, por não ser coordenado por um escritório central com foco no resultado final. Ao contrário, se caracteriza por um processo constante de desenvolvimento e remodelação do conteúdo, de remixagem e/ou escrita sobre o que veio antes, como os palimpsestos medievais - multicamadas de textos que ainda carregam as marcas das gerações de escribas cujos sucessivos esforços levaram-nos ao ponto atual[7] (BRUNS, 2010, p. 26).

Em reportagem especial sobre o fenômeno cultural do Remix, na *Wired* de julho de 2005, o escritor William Gibson[8] lança sua provocação, citando William S. Burroughs[9].

> A nossa cultura já não se preocupa com palavras como apropriação ou empréstimo para descrever suas próprias atividades. A audiência de hoje não está somente escutando - está participando. Na verdade, público é termo tão antigo quanto a palavra gravação, o primeiro arcaicamente passivo, o outro arcaicamente físico. A gravação, não o remix, é a anomalia de hoje. (...) "Quem é dono das palavras?" perguntou uma voz desencarnada, mas muito persistente, durante a maior parte do trabalho de Burroughs. Quem as possui agora? Quem é dono da música e do resto da nossa cultura? Nós somos. Todos nós. Embora nem todos saibamos disso – ainda"[10] (GIBSON, 2005).

Se a digitalização da cultura resultou na fragmentação da obra, também provocou a diversificação de narrativas. Transmitidas, combinadas e recombinadas, as mensagens criam novas formas de distinção, que separam e organizam o repertório de códigos e reconfiguram o comum. Mas criatividade distribuída significa também poder

---

[7] O texto em língua estrangeira é: "*constitutes an always ongoing, never finished process of content development and redevelopment which on occasion may fork to explore a number of different potential directions for further development at one and the same time. It is a continuous process of remixing and/or writing over what has come before, in pursuit of new possibilities, whose artefacts are digital objects that resemble medieval palimpsests – multi-layered texts that still bear the imprints of the generations of scribes whose successive efforts have led us to the current point*".

[8] Wiliam Gibson é autor de *Neuromancer*, livro já considerado um clássico da cibercultura e, inclusive, reconhecido como fonte de inspiração dos filmes Matrix. Gibson escreveu o artigo "*God's little toys: confessions of a cut & past artist*" para uma reportagem especial da Revista Wired intitulada "Remix Planet", de julho de 2005. O conteúdo completo da reportagem está disponível online no endereço: http://www.wired.com/wired/archive/13.07/intro.html.

[9] William S. Burroughs foi um escritor, pintor e critico social americano, da geração beat. Sua obra mais conhecida é Naked Lunch (Almoço Nu).

[10] O texto em língua estrangeira é: "*Our culture no longer bothers to use words like appropriation or borrowing to describe those very activities. Today's audience isn't listening at all - it's participating. Indeed, audience is as antique a term as record, the one archaically passive, the other archaically physical. The record, not the remix, is the anomaly today. (...)"Who owns the words?" asked a disembodied but very persistent voice throughout much of Burroughs' work. Who does own them now? Who owns the music and the rest of our culture? We do. All of us. Though not all of us know it – yet*".

distribuído. Se todos podem se expressar criativamente, o poder sobe a produção simbólica, aquele que emprega sentido a realidade, pulveriza. Aqui cabe a pergunta de Foucault: “O que é o autor”?

Desde o século 18, a figura do autor exerceu um papel de *organizador* dos sentidos da realidade “característico da nossa era industrial, da sociedade burguesa, de individualismo e propriedade privada” (Foucault, 2011, p. 288). Defende Foucault que o Autor não é mais importante que o seu trabalho, não é uma fonte indefinida de significação que o preenche, pelo contrario: “ele é um certo princípio funcional pelo qual nossa cultura se limita, exclui e escolhe, resumindo, pelo qual se impede a livre circulação, manipulação, composição, decomposição e recomposição ficcional” (FOUCAULT, 2011, p. 288). Segundo o filósofo: “diante das modificações históricas que estão ocorrendo, não parece necessário que a função do autor permaneça constante de forma complexa, ou até, exista” (1969, p. 288). Ele propõe por uma nova forma de cultura “onde a ficção não se limitará pela figura do autor” e acredita que para esta nova cultura emergir, será preciso transformar a esfera cultural a qual o autor confere sentido e com ela as estruturas de poder que a sustentam (FOUCAULT apud CARRILLO, 2002, p. 223).

Estas transformações já estão em curso, com a transição da cultura de massa para a cultura da rede. Sob uma visão sistêmica, apresenta a transformação da comunicação enquanto sistema fechado, representado por um esquema linear, característico da Sociedade de Massa, na qual os elementos autor (emissor), obra (mensagem), meios de comunicação (canais) e público (receptor) refletem um modelo telegráfico da comunicação, para um sistema aberto, representado por um esquema circular de transmissão de mensagens, que reflete um modelo orquestral da comunicação. Este sistema, na qual todos os elementos são ao mesmo tempo emissores, canais e receptores interagindo de forma dinâmica, agindo e retroagindo permanentemente sobre as mensagens que transmitem, constitui a Sociedade em Rede. Este novo contexto social resulta na morte do autor, “o nascimento do Leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”, disse Roland Barthes (1967)[11]. Mas trata-se da morte de um significado: não foi o autor que morreu, mas o contexto que lhe conferia sentido.

[11] “A Morte do Autor” está publicado em Português na coletânea de textos de Roland Barthes intitulada O Rumor da Língua, Lisboa, Edições 70, 1987. Mas a fonte utilizada neste trabalho é a base de dados Ubuweb, onde é possível encontrar a edição de 1967 da Aspen Magazine, revista americana que publicou este ensaio de Barthers. Em sua versão digital o texto não possui indicação de página. Disponível em: http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html.

Muda-se o contexto social, muda-se o sentido da informação. Se todos nós comunicamos, todos nós somos autores. O retorno à comunhão modifica o sistema cultural e impõe um novo sistema econômico.

> No capitalismo contemporâneo, o papel do conhecimento mudou radicalmente. Se a modernidade industrial foi baseada no uso intensivo do conhecimento para a produção de bens, no regime de acumulação da pós-modernidade o uso do conhecimento se dá para produzir outros conhecimentos (…) Na produção de conhecimento por meio de conhecimento, a produção não é mais atividade instrumental voltada a um fim, mas contém seu fim dentro dela mesmo, como atividade reflexiva (COCCO, 2003, p.10-11).

Com o capitalismo cognitivo, como intitulam alguns acadêmicos, artistas e empreendedores da cultura encontram-se em uma situação de incerteza. A fragmentação do poder semiótico desatualiza o ordenamento jurídico que baliza as relações produtivas no âmbito da cultura. Compartilhar bens culturais na internet e se engajar em atividades criativas recombinantes tornou-se um hábito muito comum entre todos que participam da comunicação em rede, fazendo da própria rede um modelo organizacional de trabalho. Quando os hábitos tomam proporções suficientes para banalizar as leis, ocorre o que os juristas entendem como "a revolta dos fatos contra o direito"[12].

A reação por parte daqueles que tem o interesse em manter as mesmas estruturas de poder as quais se referiu Foucault é aumentar a coação (*enforcement*). Há uma força tremenda neste sentido que, de acordo com o autor James Boyle (2004) nos direciona a uma "cultura maximalista de direitos". Lessig alerta que esta cultura da máxima regulamentação produz uma cultura da permissão:

> Uma cultura da permissão significa uma cultura de advogados, na qual a habilidade de criar requer um telefonema ao seu advogado. Novamente: não sou anti-advogados, ao menos não quando eles são mantidos em seus devidos lugares. Certamente não sou anti-lei. Mas nossa profissão perdeu a noção de seus limites. E os líderes em nossa profissão perderam a noção dos altos custos que ela impõe a outros. A ineficiência da lei é uma vergonha para nossa tradição (LESSIG, 2005, p. 198).

A ineficiência da lei revela uma incapacidade do sistema legal em se reorganizar perante um novo comportamento cultural. Sobre isso, o ciberneticista Willian Ross Ashby (1970) elaborou um conceito fundamental, relacionado a capacidade de

[12] Esta expressão foi cunhada por Gaston Morin em seu livro *La révolte du droit contre le code*: *La révision nécessaire des concepts juridiques (contract, responsabilité, propriété)*, e me foi apresentada pelo procurador de justiça do Ministério Público do Rio de Janeiro, Márcio Klang, meu pai.

adaptação e sobrevivência de sistemas abertos: *variedade requerida*. De acordo com este conceito, se a variedade a que dado sistema está sujeito for maior do que a variedade que o sistema é capaz de tratar, não haverá a *variedade necessária* para encarar a variedade que o ameaça (ASHBY apud WILDEN, 2001, p. 17). Isso significa que se o ruído (novo) for maior do que a variedade codificada (memória de informações organizadas), o sistema não será forte o suficiente para sobreviver, pois não terá recursos para se adaptar àquilo que não conhece. As novas ideias passam de uma condição de ruído para uma condição de informação codificada "apenas quando as sociedades dela tem necessidade, e não antes" (WILDEN, 2001, p. 112).

Aplicar este raciocínio hoje significa dizer que a sociedade esta em processo de reordenamento das prática de compartilhamento cultural. Trata-se de variedade não codificada, portanto um ruído, uma informação muito nova, a tal ponto que o sistema ainda não dispõe de meios para lidar com ela. É preciso tempo para ordenar, estruturar e codificar estas práticas. Como coloca Ashby "somente a variedade pode destruir a variedade" (1970, p. 244), ou seja, com o tempo vamos conquistar melhor entendimento destes comportamentos até conseguirmos absorver o ruído. Mas a resistência em codifica-lo pode provocar uma inversão semântica curiosa: a proteção autoral pode se tornar um "ruído" enquanto o compartilhamento em rede conquista status de "informação". Pois, para vencer a tendência entrópica do sistema, a sociedade, um organismo essencialmente aberto, buscará uma saída para o ajuste. Juntas, a demanda por novas formas de fruição cultural e a tentativa de "abafar" o ruído e bloquear a inovação arriscam transformar a ordem em desordem. Esta é a própria vingança da realidade contra o direito.

A Sociedade em Rede impõe uma ressignificação da norma, uma recodificação das estruturas de poder que influenciam a produção de sentido da realidade. Voltando a Wiener, os organismos vivos podem modificar seus padrões de comportamento com base na experiência passada de modo a alcançar fins anti-entrópicos (1968, p. 48). Talvez a melhor forma de iniciar tal processo seja nos aproximarmos dos princípios abstratos que inventaram a lei de direito autoral. "Cada elemento de fraseologia deve ser posto à prova pelo costume do lugar para o qual seja pertinente", escreveu Wiener (1968, p. 106). Diante dos costumes difundidos pela cultura da rede, a proteção autoral ainda é pertinente?

2 A LEI E A COMUNICAÇÃO

Na Cibernética, a lei pode ser compreendida como o controle ético aplicado à comunicação, especialmente quando a norma serve de parâmetro para processos de ajuste na relação entre indivíduos de maneira tal que “aquilo que chamamos de justiça possa ser levada a cabo e as disputas evitadas”(WIENER, 1968, p. 104). O direito, segundo Nelson Saldanha (1998), ocorre nas sociedades como estruturação ético-política destinada a resolver problemas que, para Wiener, podem ser considerados problemas da comunicação e da cibernética porque implicam em questões de controle sistemático e reiterável de certas situações críticas. O que se tem como direito, afirma Saldanha, é sempre uma *ordem* (1998, p. 54), e “como ordem, se encontra entre diversas outras instituições, *intercambiando*, com elas, vigências, valores e linguagem” (SALDANHA, 1998, p. 93).

No contexto social contemporâneo, a proteção jurídica de obras artísticas e literárias é uma informação estruturada, codificada pelo sistema legal, que organiza a atividade econômica do setor cultural. No livro *New Media Theory Reader*, o professor americano de direito Lyman Ray Patterson (2006, p. 113) afirma que a proteção pode ser vista como um conceito legal – uma série de ideias formuladas e direcionadas a uma finalidade comum. As ideias variam de gerais para específicas, sendo as gerais “princípios que expressam os fins a serem alcançados” e as específicas “regras que expressam os meios para alcançar estes fins”. Os princípios constituem o propósito da norma e sua concepção teórica de justiça. As regras constituem a técnica pela qual se pratica o que é considerado justo. Para Patterson os princípios são, de longe mais importantes: “o primeiro dever da Lei, quaisquer que seja o segundo e o terceiro, é o de saber o que deseja”, concorda Wiener (1968, p. 109). O que se almeja, portanto, com a lei de proteção autoral?

A questão central deste capítulo é o propósito da proteção autoral, o princípio e o fim para qual se destina. À luz da cibernética, faremos o exercício de rememorar situações críticas do passado. Se, como disse Wiener, os sistemas abertos tomam decisão no presente a partir de decisões anteriores, também o juiz rememora casos do passado para fazer o seu próprio julgamento diante de um caso novo. É a jurisprudência, o conhecimento que se constrói com a experiência: “cada caso julgado deve fazer progredir a definição dos termos legais envolvidos, de maneira compatível com decisões

anteriores e deve levar, naturalmente, a novas" (WIENER, 1968, p. 106). Neste sentido, a proposta aqui é analisar experiências sociais pretéritas no intuito de aprimorar o desempenho futuro do sistema legal, na área dos direitos do autor.

2.1 **Privilégio**

A estratégia de proteger legalmente obras culturais surgiu no início do século XVIII, na Inglaterra, com a criação daquela que é reconhecida como a primeira lei de direito autoral no mundo, o Estatuto de Anne. Existe todo um contexto que culminou na criação desta lei. Até o século XV, ao entregar um manuscrito a um livreiro, o escritor perdia todo o controle sobre sua obra e não recebia qualquer remuneração. De acordo com Fábio Maria de Mattia (1979, p. 162), considerava-se ser do interesse do escritor que a reprodução fosse feita às custas do livreiro, cabendo ao escritor satisfazer-se com algumas cópias presenteadas ou publicações de outros autores a sua escolha. Feito à mão, o trabalho do copista demandava tempo e dinheiro e pouquíssimas pessoas podiam pagar pelo alto custo dos manuscritos confeccionados. Os raros exemplares circulavam de mão em mão e qualquer copista podia reproduzir um livro e coloca-lo a público sem autorização do autor. Da mesma forma, não poderia reclamar se outro copista confeccionasse a referida obra e a publicasse novamente. Ao autor restava se contentar com a conservação do seu nome ligado à obra e com a fidelidade da reprodução. Assim, sob o ponto de vista da cibernética, o mercado editorial era um sistema desorganizado, sem regras claras e equânimes.

Já é consenso que com o surgimento da prensa, no século XV, multiplicou-se consideravelmente o número de livros disponíveis. A reprodutibilidade proporcionada pela invenção de Gutenberg difundiu o conhecimento e provocou a emergência de um novo mercado em torno dos prelos de impressão. A publicação de títulos em francês, italiano, alemão ou inglês – idiomas falados nas ruas – e não apenas em grego e latim, acompanhou o interesse do público leitor. O livro, antes algo raro e muito caro, chegou às mãos de uma nova classe social, a burguesia. Então a religião deixou de ser o assunto principal. O mercado editorial se expandiu com a narrativa ficcional e científica. Mas não havia regras que regulassem a reprodução de obras intelectuais. O fato de todo e qualquer impressor poder reproduzir a mesma obra provocou uma concorrência desleal,

fazendo com que interesses econômicos exigissem uma forma de proteger o investimento aplicado na atividade produtiva. Sem garantias claras, os livreiros preferiam imprimir apenas obras conhecidas e assim a edição de livros tornou-se escassa. Baseando-se no mesmo pressuposto absolutista da monarquia, os livreiros passaram a exigir exclusividade na atividade de impressão para impedir que outros se apoderassem de um livro inédito e o publicassem novamente.

> Trata-se de um privilégio concedido sob a forma de uma autorização para publicar concedida pelo poder real (...) Tal autorização tinha um duplo efeito: em primeiro lugar, atestava que a obra não continha nada de subversivo e podia ser impressa e, em segundo ligar, conferia um privilégio ao livreiro que o tinha obtido (STRIFFLING apud MATTIA, 1979, p. 164)

A formação de um sistema de privilégios estava intimamente ligado aos interesses do Estado, tanto na Inglaterra quanto na França. Os reis mantinham o monopólio da impressão nas mãos de um determinado grupo para garantir a aplicação da censura e assim controlar o fluxo de ideias. O autor não se beneficiava financeiramente com este sistema. Frédéric Barbier (2008) conta que, ainda que o comércio do livro estivesse em ascensão, era praticamente impossível um escritor europeu viver de sua obra: ou ele possuía grande fortuna, tinha outra atividade profissional (médico, religioso, professor, etc.), era ligado a algum soberano ou a um grande personagem ao qual dedicava suas obras ou se beneficiava de algum tipo de mecenato.

Constituída por representantes do comércio editorial, impressores, encadernadores e livreiros, a *Stationer's Company* controlava o mercado de livros na Inglaterra. Criada em 1557, a Stationer's era a única a outorgar o direito de reprodução – limitado aos seus membros – proibindo quaisquer mudanças ou revisões na obra. Daí desenvolveu-se a noção do direito à copia: uma autorização para publicar uma obra escrita, inalterada, para comercializa-la. Ao autor era atribuído o direito de reconhecer a paternidade da criação em registro, mas só lhe era permitida a reprodução caso fosse membro da companhia. "O objetivo do 'copyright' consistia, pois, em *ordenar* o comércio de livros, outorgando aos editores o direito exclusivo de publicar uma obra livre de concorrência" (MATTIA, 1979, p. 179). Mas, não há ordem que se mantenha quando fundada em um sistema no qual inexista equidade entre as partes envolvidas. A autorização real garantia aos Stationers o monopólio perpétuo sobre as publicações e abrangia todos os escritos em geral, livros, mapas, formulários, etc. A circulação da

informação foi forçosamente obstruída, em um sistema fechado com fronteiras claramente demarcadas e poucos elementos em interação. Mas, ainda que fechado, o mercado editorial é parte integrante de um sistema maior, a sociedade. De tal modo que o organismo social, essencialmente aberto, buscou novos contextos para a comunicação, e assim, uma saída para um ajuste. O privilégio se mostrou ineficaz em ordenar o mercado porque não havia um propósito que o justificasse que não fosse o de reprimir novas ideias e o de garantir os ganhos econômicos de uma pequena parcela da sociedade. A falsificação de obras ocorria inevitavelmente, ainda que houvesse penalidade para quem publicasse sem autorização. O século XVIII se inicia com forte pressão ao parlamento inglês por parte de autores e editores não membros da companhia, que questionavam a eficácia do sistema em vigor.

O Estatuto de Anne extinguiu o controle perpétuo sobre a reprodução e franqueou ao público os serviços da Stationer's Company, instituindo-a como fonte de registro oficial de obras. O Estatuto estabeleceu um período de exclusividade de impressão de 21 anos, no caso de obras publicadas antes da lei, e de 14 anos, para a obras publicadas a partir de então, com a possibilidade de renovação caso o autor ainda estivesse vivo. Mas não havia ainda uma noção clara de propriedade, apenas a de concessão do mesmo privilégio, agora temporário: "significava poder usar uma máquina específica para reproduzir uma obra específica. Ele não ia além dessa restrição muito específica" (LESSIG, 2005, p. 104). Depois deste período de carência, a obra estaria livre para a reprodução e comercialização não exclusiva.

> Foi com a vigência do "Estatuto de Anne" – nome da então rainha da Inglaterra –, de 1710, que deu direitos exclusivos de impressão à corporação de editores de Londres, chamada Conger. Estes reclamavam das perdas causadas pelas edições "piratas" – também o inicio do uso deste termo para "produto falso" – que proliferavam devido ao elevado preço cobrado pela exploração monopolista dos editores. (MACHADO, JORGE, 2008, p. 246).

A partir de um sistema de privilégios criou-se um modelo de negócio que parecia satisfazer os livreiros. Entretanto, segundo conta Lawrence Lessig (2005), quando chegou o ano de 1731 (1710+21) os livreiros simplesmente ignoraram o Estatuto, insistindo no direito perpétuo de controlar as publicações. Entre 1735 e 1737, tentaram convencer o parlamento inglês a estender o período: "Vinte e um anos não eram o suficiente, diziam; eles precisavam de mais tempo." (LESSIG, 2005, p. 106).

Porém, o parlamento teria rejeitado os pedidos, como descrito no panfleto publicado na época, resgatado por Lessig:

> Não há Motivo para dar agora um Período maior, de modo a nos obrigarmos a dá-lo novamente sucessivamente, conforme os Anteriores forem expirando; se esse Projeto passar, ele irá em suma criar um Monopólio perpétuo, uma Coisa extremamente odiosa aos Olhos da Lei; ele será uma grande **Obstrução para os Negócios**, uma **Barreira para o Aprendizado**, que não retornará **nenhum Benefício aos Autores**, mas sim uma **Taxa pesada ao Público**, apenas para aumentar os **Ganhos privados dos Livreiros** (LESSIG, 2005, p. 106, grifo meu).

Foi no primeiro conflito que se revelou a finalidade para a qual se destina a proteção de obras culturais. O Estatuto de Anne se inicia com a seguinte frase: "Um ato de incentivo à aprendizagem, que protege cópias de livros impressos de autores ou obtentores de tais cópias durante o período por esse indicado"[13]. Somente quando expirou a exclusividade sobre a primeira leva de obras que este propósito tomou forma, foi "codificado" pela sociedade. A obstrução temporária do fluxo de informação pressupõe que, passado o período de exclusividade, o conhecimento produzido neste período deve circular livremente. Obras desprotegidas amenizam o risco do investidor, permitem a experimentação de novos públicos e a inovação de processos. Empreendedores arriscam novas tecnologias, novos modelos de negócios, o que impulsiona a formação de novos profissionais e, portanto, novos mercados. A extensão do prazo acabaria por manter continuamente a mesma organização do mercado de livros, o que elevaria a entropia do sistema, a tendência a desordem. Isto é, quanto mais restrita a comunicação, menos informação nova – inovação –haveria neste mercado. Atrapalhar eternamente o fluxo de informações impossibilita qualquer renovação causando obstrução do negócio.

Além disso, se a proteção autoral garante ao autor um caminho para explorar economicamente suas obras, busca fazer da atividade artística e literária uma profissão, para que os autores se dediquem a criar mais e mais obras a serem agregadas à memória de informações, o conhecimento. A lei previa que nove cópias de cada livro publicado

[13] O texto completo em língua estrangeira é: "*An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times thereinmentioned*". Interessante observar o significado da palavra "vesting", que em português se traduz em "carência" ou "escassez". A cópia do Estatuto de Anne está disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Statute_of_Anne> . Acesso em 13 de jun/16. Há uma tradução em português, também na wikipedia, feita por Marcos Rogério de Sousa, disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Estatuto_da_Rainha_Ana.>. Acesso em 13 de jun/16.

deveriam ser entregues na Stationers para uso da Biblioteca Real e das bibliotecas das universidades de Oxford e Cambridge, das quatro universidades existentes na Escócia, além da biblioteca do Sion College em Londres e da faculdade de Edimburgo, com multas previstas caso isso não ocorresse. Alimentado por autores do presente, este aprendizado será útil no futuro para estudantes, professores, pesquisadores, cientistas, e servirá de insumo para que autores criem novas obras: "para incentivar homens instruídos a comporem e escreverem livros úteis"[14], afirma o Estatuto. O *princípio* da proteção tem como *finalidade* o incentivo à aprendizagem e o *meio* para se atingir este fim é a exclusividade temporária. Em regra, cria-se um regime artificial de escassez de informação que serve de estímulo à construção de um aprendizado comum a todos. De acordo com a interpretação do parlamento inglês, esta escassez deve durar período suficiente para gratificar o autor e compensar o investimento do empresário, mas não tão longo ao ponto de prejudicar o interesse público. Este equilíbrio entre o público e o privado é essencial para se atingir a finalidade da proteção, pois a proteção não se caracteriza como um fim em si mesmo, mas como um princípio que expressa, enfim, um benefício coletivo.

Esta linha de raciocínio se desenvolveu no campo dos direitos do autor nos países anglo-saxões moldando uma corrente teórica chamada *Welfare.* Segundo o professor de direito William Fisher[15], a ideia geral desta teoria é que a lei deve ser organizada de modo a promover a maior felicidade para o maior número ("*the greatest happiness for the greatest number"*[16]). Mais especificamente, a lei deve ser organizada de modo a induzir um comportamento individual que contribua para o bem-estar coletivo. Neste sentido, a corrente *Welfare* possui uma orientação prospectiva em

---

[14] O texto completo em língua estrangeira é *"(...)An Act for the Encouragement of Learned Men to Compose and Write useful Books".*

[15] Willian Fisher é professor de direito autoral na Escola de Direito de Harvard. Em parceria com instituições de ensino de diversos países, Harvard promoveu um curso gratuito à distância de direitos autorais. O CopyrightX foi realizado pela primeira vez no Brasil em 2013, em conjunto com a Fundação Getúlio Vargas. Com duração de três meses, era composto por 12 videoaulas em inglês ministradas por Fisher e 12 encontros ao vivo com professores da FGV, em uma sala de aula online. Os alunos foram selecionados por meio de currículo e carta-justificativa, ambos em inglês. Dos 25 brasileiros escolhidos para a primeira turma, eu era a única que não tinha formação em Direito. Em 2015 todo o material do curso foi disponibilizado na internet no endereço: <http://copyx.org/lectures/> . Acesso em 12 de jun.16.

[16] FISHER, Willian, Lecture 4.1: The Utilitarian Framework. In:______. *CopyrightX: Welfare Theory*. Cambridge: Harvard Law School, 2013. *Time code*: 04'50''. Disponível em: <https://youtu.be/3ISstJYsCWs>. Acesso em 12 de jun. 16.

relação à lei, compreendendo a proteção temporária da criação como investimento de longo prazo em um futuro patrimônio de domínio público.

Não obstante, a corrente *Welfare* possui uma abordagem utilitarista, que compreende o conhecimento como um bem comum (*public good*), capital à prosperidade. Um bem é assim definido por suas características não rivais e não excludentes, quer dizer, seu valor não depende de sua disponibilidade. Assim é o caso do ar que respiramos. O fato de estar acessível a todos torna o ar um bem de complicada comercialização. Não haveria como monetizar certa quantidade de ar porque é difícil restringir sua utilização a quem quer que seja. Da mesma forma, o fato de eu respirar não implica em que outras pessoas não possam fazê-lo. O ar é livre, mesmo quando escasso, em ambientes fechados com muitas pessoas. O ar é um bem de domínio público. Mas, ainda que não pareça haver vantagem em sua mercantilização, o ar continua a valer muito. Sem ar estaríamos mortos. Mesmo sem valor de troca o ar é valorosamente útil. Outro exemplo, este citado por Fisher, é o do farol de navegação[17], equipamento que ilumina o caminho de embarcações próximas a costa sinalizando a chegada em terra firme. Não haveria como excluir este ou aquele navio do rastro de luz. O fato de um navio ter seu caminho iluminado, não significada que outros também não poderão tê-lo. E os benefícios de iluminar o percurso, evitando acidentes e garantindo a segurança de todos, são maiores que os possíveis benefícios que advém do privilégio deste ou daquele navio.

Da mesma maneira, o conhecimento não é uma mercadoria como outra qualquer. Alguém que dá conhecimento não perde conhecimento. A partilha de informação não implica em esgotamento ou degradação da memória do sistema social. Na verdade, aquele que troca informação agrega e contribui para o seu cultivo. A circulação irrestrita de informação ativa a troca de mensagens e a renovação de códigos e estruturas. Pois a informação nova é combinada com aquelas que já estão armazenadas na memória do sistema e este cruzamento de informações produz novas combinações que serão lançadas ao mundo exterior, podendo novamente adentrar o sistema. Este processo circular de produção de conhecimento contribui para a organização e o aprimoramento do sistema. Por outro lado, a não exclusividade sobre as mensagens em prol da evolução social torna provável a sub produção do conhecimento. A livre utilização da informação reduz seu valor de troca, dificultando sua comercialização, podendo desestimular a

---

[17] Ibid., *time code*: 07’28’’.

atividade criativa. Neste sentido, Fisher coloca que, para a teoria *Welfare*, a lei deve sustentar-se na combinação entre incentivos e penalidades. Por um lado, os direitos de exclusividade estimulam a constante realização de invenções e criações intelectuais, de outro há uma tendência destes direitos em limitar o acesso do público a tais criações. A lei deve garantir o equilíbrio entre a gratificação individual e desenvolvimento social, visando os benefícios coletivos desta memória pública de informações codificadas e estruturadas, que aumenta na medida em que o tempo passa, a proteção expira e todos tem acesso. Porque é a partir deste solo que qualquer autor encontra os insumos necessários para o cultivo da criação cultural.

2.2 **Propriedade**

Como na Inglaterra, formou-se na França um sistema de privilégios que interessava à censura real e aos livreiros parisienses. Ainda assim, um mercado marginal de impressão e distribuição proliferou por toda a França, formando um sistema de contrabando de livros ao que Robert Darnton chamou de "crescente fértil". No documentário "Roube este filme II[18]", o pesquisador da história do livro comenta que, durante o século 18, "a palavra impressa era uma força se expandindo em todas as direções". No mesmo filme, a historiadora Elisabeth Eisenstein apresenta o caso de um impressor holandês que lucrava com a publicação de obras estrangeiras censuradas, porque eram inéditas e estavam fora do alcance das regras locais. A pirataria se valia da inexistência de normas, um *código,* que regulasse a reprodução e a comercialização de obras, ordenando a comunicação entre fronteiras. Conta Darnton:

> Os piratas tinham agentes em Paris e em todos os lugares que enviavam cópias de livros novos que eles sabiam que venderiam muito bem. Os piratas estavam **sistematicamente** fazendo – e eu uso esta palavra, é um anacronismo – "pesquisa de mercado". Eu vi isso literalmente em milhares de cartas. Eles **ouviam** o mercado. Eles queriam saber qual era a demanda. A reação dos editores do centro foi claramente hostil. Eu li muitas de suas

---

[18] Dirigido por James King, o documentário trata da questão do compartilhamento de bens culturais no contexto digital, fazendo um histórico das leis de direito autoral. Conta com entrevistas de pesquisadores consagrados como Elisabeth Eisenstein e Lawrence Liang, além de Robert Darton. Disponível para download com legendas em português no endereço: http://www.stealthisfilm.com/Part2/.

> cartas. Elas estão cheias de expressões como ‘bucaneiro’ e ‘marujo’, ‘pessoas sem vergonha ou moral’. Na verdade, muitos destes piratas eram bons burgueses em Lausanne, Genebra ou Amsterdã que pensavam estarem apenas fazendo negócios afinal, não havia uma lei internacional de copyright e eles tinham uma demanda satisfatória. (...) Você tem dois **sistemas em guerra**. E estes sistemas de produção ao redor da França foram cruciais para o Iluminismo. Esses novos sistemas de mídia não só espalharam o Iluminismo, mas – eu não quero usar a expressão “preparou o caminho para a revolução” – é claro para o antigo regime que este poder, a *opinião pública*, foi crucial para o colapso do governo em 1787/1788 (informação verbal, grifos meus)[19].

O antigo regime francês caracterizava-se por uma sociedade estratificada e hierarquizada, na qual os camponeses, a burguesia e os trabalhadores em geral arcavam com os altos custos impostos pelo luxuoso estilo de vida da nobreza. A situação econômica de pobreza extrema na qual se encontrava a maioria alimentou a insatisfação popular, fomentando a luta por uma nova ordem social. Em paralelo, o desenvolvimento da ciência e a difusão do conhecimento alimentavam a vontade geral por uma nova concepção de justiça. Em oposição ao obscurantismo característico do absolutismo, das estruturas feudais, dos dogmas religiosos, do monopólio comercial e da censura das ideias, surgiu uma nova forma de entendimento do mundo, à luz da razão, em defesa do livre comércio e da liberdade do indivíduo. Pela lógica da cibernética, os conceitos que pautaram a Revolução Francesa – Liberdade, Igualdade e Fraternidade – podem ser lidos da seguinte forma:

> A liberdade de cada ser humano desenvolver livremente, em plenitude, as possibilidades humanas que traga em si; a igualdade pelo qual o que é justo para A e B continua a ser justo quando as posições de A e B se invertem; e uma boa vontade, entre homem e homem, que não conheça limites além da própria Humanidade (WIENER, 168, p. 105).

Em apresentação eletrônica disponível no site do Supremo Tribunal Federal[20], a advogada do Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional, Maria Elizabeth da Silva Nunes, conta que os privilégios perpétuos dos editores franceses foram abolidos definitivamente em 1777. A revolução culminou com a queda da Bastilha, em 1789, e com a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, afirmando a liberdade individual, a igualdade perante a lei e a propriedade privada como direitos naturais, sagrados, inalienáveis e invioláveis. Anos depois, em 1793, foi sancionada a Lei de Regulamentação dos Direitos de Reprodução com a epígrafe: “Lei

---

[19] Ibid., *time code*: 11’ 35’’.

[20] A apresentação em formato PDF está disponível no endereço:<www.stf.jus.br/arquivo/sijed/02.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2016.

relativa aos Direitos de Propriedade dos escritos de todo o gênero, compositores de música, pintores e desenhistas". A norma estendia a proteção a todas as obras – até então limitada a textos dramáticos – e a autoria passou a ser reconhecida como propriedade, por toda a vida do autor e por mais 10 anos após sua morte. Para a advogada, "se num primeiro momento, com o sistema de privilégios, a preocupação se voltava mais para o editor e impressor contra a reprodução não autorizada, já em 1793 se impunha a figura do Autor como peça fundamental nas legislações da época".

> As noções de autor e de propriedade intelectual surgem com o capitalismo e a imprensa a partir do século XVIII. Até então, culturas primitivas e orais, assim como a sociedade medieval, não possuíam uma ideia de autor nem de propriedade de bens simbólicos. A modernidade industrial vai trazer essa ideia romântica de um autor iluminado e dono de sua criação. Ela será usada para controlar a circulação de bem tangíveis e intangíveis, onde o autor cede o seu direito aos editores em troca de pagamento de royalties (LEMOS, 2005, p. 1 e 2).

O romantismo expresso pela imagem de um artista solitário que emprega toda sua genialidade na criação é a base da Teoria Personalista, que originou o *droit d'auteur,* os direitos do autor. Inspirada no idealismo alemão de Hegel, ele próprio entusiasta da Revolução Francesa, esta corrente se disseminou entre os países nos quais prevalece o direito romano, guiado mais por ideias abstratas de justiça do que pela jurisprudência. De acordo com o professor Fisher[21], a corrente personalista acredita que certos tipos de vínculos com objetos são cruciais para o desenvolvimento humano e, por isso, a lei deve respeitar estes vínculos criando e aplicando o direito à propriedade privada. Ao longo dos séculos, diversos pensadores articularam razões para tal proposição, algumas das quais estão diretamente relacionadas ao direito autoral[22]: o direito à privacidade, ou seja, o respeito à intimidade; o direito à realização pessoal, que permite ao indivíduo controlar o que é seu e, desta forma, fazer valer sua vontade e assim ser reconhecido como um agente livre; o direito à identidade, ou individualidade, que depende em parte da habilidade de projetar um plano futuro de vida que, por sua vez, é promovido pelos direitos de propriedade; e o direito à expressão pessoal, que possibilita ao indivíduo o controle sobre os recursos e, em particular, sobre os produtos resultantes de sua criação,

---

[21] FISHER, William. Lecture 2.3: Personality. In: ______. *CopyrightX: Fairness and Personality Theories*. Cambridge: Harvard Law School: 2013. Time code: 04'00''. Disponível em: <http://youtu.be/hsAcrcveg6k>. Acesso em 12 de jun. 16.

[22] Ibid., *time code*: 13'05''.

que facilitam a auto-expressão e, desta forma, a auto-realização. A lei deve reconhecer ao indivíduo, o autor, a continuidade do controle sobre sua criação porque, do contrário, permitiria possíveis danos à sua individualidade. Afirma Fisher[23]:

> Os países nos quais a crença nessas conexões tiveram a maior influência estão localizados na Europa continental. Não surpreendentemente, alguns desses países possuem sistemas legais que mais protegem os artistas. Mais especificamente, nesses países artistas desfrutam de um conjunto de direitos comumente chamados de direitos morais[24].

O direito moral do autor para com sua criação parte do princípio de que obras artísticas e literárias são manifestações da imaginação pessoal, são extensões da individualidade. Que a criação artística tem personalidade e, por conseguinte, tem o artista o direito moral de controlar sua arte. Reflexo disso é a concepção de que a obra de arte é como um filho (foi citado aqui o direito do autor em reconhecer a paternidade da obra, durante o monopólio dos Stationers, na Inglaterra) e como tal, cabe aos pais manterem o controle sobre ele. Pelo menos, temporariamente. Assim, para toda expressão do eu cabe um título de propriedade. Respeitar este vínculo com a obra é uma forma de preservar a identidade do autor, fomentar a atividade criativa e, por isso, alimentar a memória de aprendizados. Considerando-se a expressão pessoal pública uma atividade por vezes arriscada e intimidante, a lei deve criar condições para encorajá-la. Neste sentido, os direitos morais implicam em: direito à atribuição, ou seja, ao crédito pela criação; os direitos de integridade, de prevenir a destruição ou mutilação da obra; e o direito de divulgação, o de decidir quando a obra será comunicada ao público.

A noção de propriedade privada também se fortaleceu do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos. Depois da chamada Guerra dos Sete Anos (1756 a 1763), conflito de poder entre França a Inglaterra, a coroa inglesa saiu vitoriosa porém falida. Para compensar as dívidas contraídas com a guerra, a Inglaterra passou a cobrar altos impostos dos territórios coloniais. Revoltada pela cobrança abusiva, a colônia norte-americana passou a cultivar ideias republicanas contra o chamado imperialismo britânico, iniciando um processo de separação. Redigida pelo líder político Thomas

---

[23] Ibid., *time code*: 13'15''.

[24] O texto em língua estrangeira é: *"The countries where belief in these connections had the greatest influence are located in continental Europe. Not surprisingly, those some countries have the legal systems that are most protective of artists. More specifically, in those countries, artists enjoy a set of entitlements commonly referred to as moral rights"*.

Jefferson, a Declaração de Independência dos Estados Unidos foi aprovada pelo congresso americano em 1776. Vingativa, a França – porque derrotada, ainda muito mais endividada – contribui financeiramente com o levante americano.

A Revolução Americana teve como principal inspiração os princípios filosóficos de John Locke, influência predominante na cultura política anglo-americana. Alinhado ao iluminismo francês, Locke se opunha à doutrina do direito divino real buscando uma conciliação entre liberdades individuais e ordem política. Para o pensador inglês, o direito à propriedade privada se justifica pelo trabalho dedicado. É um direito do indivíduo desfrutar do produto resultante de seu esforço pessoal na medida em que este produto não agrida outrem. Norteado pela razão, o governo deve se organizar de forma a proteger legalmente a vida, as liberdades e a propriedade privada.

A ideia de que é justo uma pessoa ser recompensada pelo seu trabalho e que a lei deve ser formulada de maneira a garantir esta compensação é central na Teoria da Equidade (*fairness*). Segundo o professor Fisher[25], em geral, esta corrente acredita que cada pessoa envolvida em um projeto coletivo merece parte dos frutos deste projeto proporcional à magnitude de sua contribuição. Há uma crença ainda mais específica de que uma pessoa que trabalha arduamente merece controlar os resultados de seu trabalho. É uma questão moral gratificar o trabalho do autor e a forma de promover esta gratificação é privatizar a obra intelectual.

Em 1790, sete anos depois do Tratado de Paris, pelo qual a Inglaterra reconheceu a independência dos Estados Unidos, surgiu a primeira lei de direitos autorais americana. O Copyright Act[26] carregava o mesmo objetivo do Estatuto de Anne, uma “ Lei de Incentivo à Aprendizagem” (*An Act for the Encouragement of Learning).* A lei também estabeleceu 14 anos de proteção, renováveis por mais 14 anos, caso o autor estivesse vivo, e a exigência de registro e de depósito da cópia em órgão público. Se na França o conceito de propriedade intelectual nasceu atrelado à identidade do autor, nos Estados Unidos está relacionado ao trabalho do autor.

A modernidade industrial expandiu a reprodutibilidade da obra artística e literária potencializando a mercantilização da cultura. O final do século XIX é marcado pelo surgimento de tecnologias que permitiram a massificação de sons e imagens, como

---

[25] FISHER, Wiliam. Lecture 2.2: Fairness. In:______. CopyrighX: Fairness and Personality Theories, Disponível em: <https://youtu.be/HYJuhPf9s5k>. Acesso em 12 de jun. 16.

[26] A lei na íntegra esta disponível no endereço: http://copyright.gov/about/1790-copyright-act.html. Acesso em 10 jun. 2016.

o fonógrafo de Thomas Edison (1877), o gramofone de Emil Berliner (1888) e o cinematógrafo dos irmãos Lumière (1895). Incorporada em um suporte tecnológico, a arte é agora um bem material, cujo valor é dado a partir da lógica do capital, na qual o trabalho quantifica e qualifica o produto. Por um tempo determinado, o autor pode ceder seus direitos patrimoniais a terceiros, de modo a transformar sua arte em mercadoria e seu virtuosismo em trabalho. O público aumenta, assim como os rendimentos dos autores e dos intermediários. Da mesma forma, países foram modificando a lei de maneira a aumentar sua abrangência, incluindo novas formas de expressão culturais – de livros a desenhos, pinturas, gravações musicais e filmes – e estendendo o período de proteção. Já em 1831, os Estados Unidos prorrogaram o prazo para 28 anos, renováveis por mais 14, caso o autor ainda estivesse vivo. Em 1842, a Inglaterra inclui o tempo de vida do autor no período de proteção, estipulando que a exclusividade da cópia duraria por toda a vida do autor e mais sete anos após sua morte. Se este período fosse menor que 42 anos, o direito à cópia perduraria por 42 anos após a publicação da obra, independente da data da morte do autor. Em 1866, a França também estendeu a proteção, de 10 para 50 anos após a morte do autor. Duas décadas depois, este prazo figurou na Convenção de Berna, o primeiro instrumento jurídico internacional dos direitos do autor.

2.3 **Proteção**

Fundamentada em três princípios gerais, a Convenção de Berna "para a proteção de obras literárias e artísticas", de 9 de setembro de 1886, universalizou os direitos do autor. Em primeiro lugar, definiu-se um princípio de tratamento nacional (*National Treatment Principle*) – os país membros da convenção concordaram em proteger o autor estrangeiro nos mesmos termos da legislação autoral nacional. Neste caso, um autor estrangeiro no Brasil está sob a mesma proteção de um autor brasileiro. O segundo princípio diz respeito às formalidades (*No formalities*) – ao autor não é exigida nenhuma obrigação formal que garanta o direito à proteção de suas obras. Esta, aliás, é uma das diferença entre a Lei de Direitos Autorais – que rege a arte – e a Lei de Marcas e Patentes – que rege as invenções. São duas dimensões do mesmo campo: a Propriedade Intelectual. Enquanto a primeira não exige do autor o registro da criação, a

segunda demanda do inventor uma série de requisitos formais, que além de custosos, não garantem a obtenção do registro. É preciso comprovar, junto aos órgãos competentes, a utilidade, a inventividade e a não obviedade do invento. Segundo o professor Fisher[27], a ausência de formalidade no âmbito da arte deve-se ao entendimento de que a obrigatoriedade do registro poderia tolher a criatividade e que a proteção, fundamentada na ideia de propriedade, é um direito natural. Deste modo, por padrão, qualquer criação artística já "nasce" protegida. Esta é uma característica relevante em relação às normas antecedentes. Como o mercado girava principalmente de acordo com os interesses dos editores, para se ter o controle sobre as obras era fundamental a existência do registro. Uma vez que o autor passou a ser peça central, o registro passou a ser visto como um possível fator de inibição.

O terceiro princípio refere-se ao nível mínimo de proteção autoral que os países membros devem garantir. Isso significa dizer que as leis locais são soberanas, mas todas devem partir das mesmas premissas para que obras gozem de proteção: 1) Natureza intelectual: a obra deve pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências. Daí deduz-se uma distinção profissional, a lei assegura os direitos do artista, do escritor e do cientista, ainda que esta distinção seja subjetiva; 2) Originalidade: ter um elemento capaz de diferenciar a obra de um autor das demais. Ao contrário da invenção protegida pela lei de marcas e patentes, a obra artística ou literária não precisa ser totalmente inédita, mas incorporar certa dose de criatividade. Obviamente não é função do legislador definir o que é ou não é criativo pois, para o juiz, o mérito artístico é irrelevante. Na verdade, a criatividade diz respeito à independência da obra, ou seja, a alguma característica particular que a distingue. A diferenciação se dá na medida em que seja possível reconhecer na criação – por exemplo, naquelas criadas a partir de obras pré-existentes – a expressão da personalidade do autor. Neste sentido, a originalidade não é uma questão de novidade e sim de identidade. 3) Exteriorização: ter sido expressa em qualquer meio e/ou suporte. Entre ideia e obra, cria-se uma distinção. A proteção só é possível quando ideias são objetivadas, tomam forma. 4) Achar-se no período de proteção estipulado pela lei vigente. Berna pressupõem um período mínimo de proteção que perdura por toda a vida do autor e por mais 50 anos após sua morte. A

[27] FISHER, Wiliam. Lecture 1.2: Originality. In:______. CopyrightX: The Foundations of Copyright Law. Cambridge: Harvard Law School, 2013. Time code: 20'36''.Disponível em: <https://youtu.be/CvifyxfVmOE>. Acesso em 14 out. 2016

durabilidade do título de propriedade em nível local deve partir desta premissa temporal.

A convenção de Berna instituiu um código comum a todos os países signatários – o Brasil aderiu em 6 de fevereiro de 1922, com o decreto nº 4.541 – um ponto de convergência entre as correntes teóricas da propriedade intelectual, cujas origens remontam o século XVIII, e que influenciam a interpretação e a aplicação da norma no âmbito local. A noção de propriedade intelectual se consolida como um estímulo para o autor criar, que impede outrem de tirar proveito indevido de sua criação, e uma garantia para a indústria, que investe os recursos necessários para fixar a obra em um suporte e distribuí-la em diversos meios. "Copyright não é mais um instrumento usado para controlar e suprimir ideias para o benefício do governo; nem é instrumento usado por um grupo privado de monopolistas para controlar o comércio de livros; é usado para proteger a expressão de ideias e obter proveito disso"[28] (LYMAN, 2006, p. 114).

Contudo, de que proveito estamos falando se, do propósito da lei, foi excluído o seu benefício coletivo? Ainda que indeterminado, a sociedade era o sujeito a quem interessava a *Aprendizagem*. Se não aos leitores, a quem destinavam-se os *livros úteis* incentivados por Anne, a rainha? Tanto na Inglaterra, quanto na França, a lei foi progressivamente ampliada, de modo a contemplar novas tecnologias e alongar o período de proteção visando interesses econômicos (mesmo que revestidos de boas intenções, geralmente relacionadas à gratificação do autor). A Convenção de Berna já foi atualizada 8 vezes: foi completada em Paris a 4 de maio de 1896, revista em Berlim a 13 de novembro de 1908, completada em Berna a 20 de março de 1914, revista em Roma a 2 de junho de 1928, em Bruxelas a 26 de junho de 1948, em Estocolmo a 14 de julho de 1967 e em Paris a 24 de julho de 1971, e alterada em 28 de Setembro de 1979"[29] – da qual, segundo pesquisadores, deriva a maioria das leis atuais de direito autoral.

> A partir de Berna, portas foram abertas para a adoção de uma perspectiva puramente tecnológica para a evolução da lei de direitos autorais. Uma vez

---

[28] O texto em língua estrageira é: "*Copyright is no longer an instrument used to control an suppress ideias for the benefit of the government; nor is it and instrument used by a private group of monopolists to control the book trade; it is used to protect the expression of ideias*".

[29] A última alteração, de 1979, está disponível no site do Instituto Nacional de Propriedade Intelectual, INPI:
http://www.inpi.gov.br/menu-esquerdo/programa/pasta_acordos/trtdocs_wo001.pdf.

> que o valor total dos direitos de autor, deve ir, sem dúvida, para o proprietário, o advento do gramofone, rádio, televisão, cassetes de áudio, de vídeo-tapes, fotocópia, satélite, tecnologias informáticas por cabo, internet, exigiu uma série de alterações de direitos autorais, geralmente estendendo o alcance de proteção a uma atividade tecnologicamente imprevista [30] (KRETSCHMER, 2005, p. 232).

Os Estados Unidos aderiram à Convenção somente em 1989, um ano após o Reino Unido. Tamanha relutância – mais de 100 anos se passaram para que assinassem o acordo – deve-se à tradição das correntes teóricas *Welfare* e *Fairness*, para as quais eram inexpressivos os direitos morais do autor e que, em Berna, sob a influência dos países de tradição personalista, estão em evidência no artigo 6 BIS:

> Independente dos direitos patrimoniais, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e se opor a toda deformação, mutilação ou outra modificação dessa obra, ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação.

Berna pressupõe os direitos morais, referentes à personalidade do autor, mas prevê a possibilidade de que expirem após sua morte, caso assim queiram estabelecer os estados nacionais. Também prevê casos de exceção, em que a autorização do autor não é necessária. Esta limitação do direito do autor é constatada em três passos, como orienta o artigo 9 da Convenção:

> Às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

É nesta brecha que se desenvolve a Teoria Cultural da Propriedade Intelectual, corrente mais recente do que as três já mencionadas, que encontra florescimento nos países em desenvolvimento.

2.4 **Partilha**

---

[30] O texto em língua estrangeira é: "*Following Berne, the doors were open to adopt a purely technological perspective to the evolution of copyright law. Since the full value of copyright unquestionably should go to the owner, the advent of gramophone, radio, television, audio-tapes, video-tapes, photocopying, satellite, cable, computer and internet technologies necessitated a string of copyright amendments, usually extending the scope of protection to a technologically unforeseen activity*".

A Teoria Cultural enxerga a lei como um instrumento de promoção de uma cultura atrativa. Como na perspectiva *Welfare*, acredita que o ordenamento jurídico deve ser organizado de modo a estimular um comportamento individual que resulte em benefícios coletivos. Como na perspectiva da equidade, tem a intenção de resguardar o equilíbrio. Como na perspectiva personalista, estima o respeito às dignidade humana. Contudo, ainda que encontre pontos de contato com as três correntes pré-estabelecidas, a Teoria Cultural possui uma particularidade: é inclusiva.

De acordo com o professor Fisher[31], esta teoria acredita ser da natureza humana buscar o desenvolvimento, e que as instituições devem garantir condições favoráveis a esta busca. Entre estas condições estão uma vida que valha a pena viver, saúde, autonomia – a capacidade de desenvolver o próprio julgamento, um olhar crítico, para se adaptar às circunstâncias – engajamento – a pro atividade, a participação na atividade produtiva e também cívica – a expressão pessoal, a competência, a conexão – a sensação de pertencimento, de identidade e privacidade.

Mas essa teoria vislumbra uma ideia diferenciada de justiça. Explica Fisher[32] que a teoria cultural parece menos focada em determinar o que é justo para o indivíduo e mais engajada em uma justiça distributiva. Esta ideia supõe que todos compartilhem da mesmas fontes materiais, que todos tenham as mesmas oportunidades para o desenvolvimento humano. Isso significa reconhecer que a diversidade de ideias e modos de vida estimulam o florescimento cultural. E que a lei deve fomentar a complexidade artística universalizando o conhecimento para emponderar o cidadão de modo que ele próprio possa participar de processos criativos. Porque isso traz aprendizado e melhora o desempenho do sistema social como um todo. Ainda que a profissionalização da criação artística e a industrialização da cultura sejam fatores positivos para a qualidade do acervo coletivo de memória cultural – o conhecimento tornou-se cada vez mais robusto e lucrativo – o poder semiótico ficou concentrado em poucas empresas de entretenimento e publicidade. A concentração nunca é total. Como visto, em sistemas abertos, a tendência entrópica acaba por forçar o ajuste o que, no âmbito da cultura, se traduz nos movimentos de resistência da contracultura, sempre dispostos a recodificar a

---

[31] FISHER, William. Lecture 10.1: Premise. In:______. CopyrightX: Cultural Theory. Cambridge: Harvard Law School, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/sFiKtoE9huA >. Acesso em 12 de jun. 16

[32] ibid.

realidade. Mas a partir do momento em que surgem novas tecnologias de informação e comunicação, os meios de produção cultural tornam-se acessíveis a pessoas fora do circuito artístico e literário profissional, possibilitando-as expressar sua criatividade. Mas o propósito não é desqualificar o autor profissional – que é o artista, aquele que faz da música, da escrita, do cinema, da pintura, da fotografia e de qualquer expressão cultural o seu sustento porque cultivou a técnica e é reconhecido por isso – mas democratizar a produção simbólica. O intuito aqui é incluir um elemento que parece ter sumido desta balança entre interesse público e privado, a sociedade. Que algumas (poucas) pessoas, ao se engajarem em atividades criativas, consigam também cultivar a técnica e se transformem em artistas, isso é uma outra história – que não prejudica aqueles que já estão no mercado, pelo contrário, fomenta a emergência de informação nova, a ser armazenada na memória coletiva – mas a riqueza gerada pela fragmentação do poder semiótico tem valor incomensurável. Porque implica em todos os valores intrínsecos a teoria cultural aqui citados. A diversidade gera valor e é isso que está em foco nesta perspectiva.

É preciso destacar que, em comparação às teorias apresentadas, a teoria cultural da propriedade intelectual se desenvolveu em meio às transformações tecnológicas do último século. E que encontrou eco nos países emergentes, os maiores interessados na adequação da legislação autoral à cultura digital, para viabilizar o acesso ao conhecimento e assim estimular o desenvolvimento. Mas as premissas que permeiam esta teoria parecem extrapolar os limites de atuação da lei. Para pô-las em prática faz-se necessário harmonizar a lei de proteção autoral e outros diplomas legais, além de elaborar outros mecanismos de incentivo e controle como, por exemplo, políticas públicas culturais. Ao meu ver, tal conjuntura foi perceptível no contexto brasileiro, sob a gestão de Gilberto Gil e, posteriormente, Juca Ferreira, no Ministério da Cultura. Neste sentido, com o intuito de contextualizar a Teoria Cultural da Propriedade Intelectual, retomo a análise da atuação do Ministério da Cultura, entre 1 de janeiro de 2003 a 01 de janeiro de 2011, no período do governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva, produzida durante minha pesquisa como bolsista do Setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa[33] e publicada em minha dissertação de mestrado[34].

---

[33] Realizada entre 2009 e 2011, a pesquisa foi apresentada no II Seminário Internacional de Políticas Culturais, realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em julho de 2011. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Politicas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_Helena%20Klang_A_questao_autoral_no_Ministerio_da_Cultura_durante_o_governo_Lula.pdf> Acesso em 06 out. 2016.

2.5 **Políticas**

Em 2004, durante um discurso em aula magna na Universidade de São Paulo, sob o título "Cultura Digital e Desenvolvimento", o então ministro da cultura declarou: "Eu, Gilberto Gil, cidadão brasileiro e cidadão do mundo, Ministro da Cultura do Brasil, trabalho na música, no ministério e em todas as dimensões de minha existência, sob a inspiração da ética hacker" e completa: "Sou ministro, sou músico, mas sou, sobretudo, um hacker em espírito e vontade". Declarando-se um hacker, o tropicalista Gilberto Gil apresentou a ética que nortearia a elaboração de políticas culturais durante sua gestão.

> Novas e velhas tradições, signos locais e globais, linguagens de todos os cantos são bem-vindos a este curto-circuito antropológico. A cultura deve ser pensada neste jogo, nessa dialética permanente entre tradição e invenção, nos cruzamentos entre matrizes muitas vezes milenares e tecnologias de ponta, nas três dimensões básicas de sua existência: dimensão simbólica, a dimensão de cidadania e inclusão, e a dimensão econômica. Atuar em cultura digital concretiza essa filosofia, que abre espaço para redefinir a forma e o conteúdo das políticas culturais, e transforma o Ministério da Cultura em ministério da liberdade, ministério da criatividade, o ministério da ousadia, ministério da contemporaneidade. Ministério, enfim, da Cultura Digital e das Indústrias Criativas. Cultura digital é um conceito novo. Parte da ideia de que a revolução das tecnologias digitais é em essência, cultural. O que está implicado aqui é que o uso de tecnologia digital muda os comportamentos. O uso pleno da Internet e do software livre cria fantásticas possibilidades de democratizar os acessos à informação e ao conhecimento, maximizar os potenciais dos bens e serviços culturais, amplificar os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura, e potencializar também a produção cultural, criando inclusive novas formas de arte[35] (GIL, 2004).

Um dos primeiros programas lançados por Gil no Ministério da Cultura foi o Cultura Viva. Consiste numa rede de criação e gestão cultural, mediada pelos Pontos de Cultura, sua ação prioritária, que articula as demais ações. Os Pontos de Cultura são iniciativas pré-existentes em comunidades Brasil afora que, por meio de editais públicos, ganham aporte de recursos técnicos e financeiros do Ministério da Cultura para expandirem suas atividades socioculturais. Criado pela Secretaria de Programas e

---

[34] Com o título "Antropofagia digital: a questão autoral no tempo do compartilhamento" a dissertação foi contemplada com o Prêmio Economia Criativa – Apoio a Estudos e Projetos em Economia Criativa, do Ministério da Cultura, em 2012. Encontra-se disponível em: < https://archive.org/details/VALENDOHelenaKlangDissertacao>. Acesso em 06 out. 2016.

[35] Pronunciamento do Ministro da Cultura Gilberto Gil em aula magna na Universidade de São Paulo, em 10 de agosto de 2004. Disponível em <https://goo.gl/B4v8BD>. Acesso em 06 out. 2016.

Projetos Culturais, o Cultura Viva transformou-se no carro-chefe das políticas de promoção e proteção da diversidade cultural, de acesso à cultura e de inclusão digital do Ministério da Cultura. Como definiu o ex-presidente Lula:

> É preciso desesconder o Brasil oculto, retirar o véu da indiferença e da exclusão desses brasileiros que, embora tenham trabalhado e comprovado talento durante toda a sua vida, ainda não são reconhecidos pela mídia, indústrias e sistemas culturais. O programa traz para a estrutura do Estado a sociedade de invenção e criação em uma construção coletiva de políticas públicas que permeia todas as ações do Ministério da Cultura. Nosso objetivo é que artistas populares consigam materializar sua criatividade também em produtos audiovisuais e digitais usando a tecnologia como forma de divulgação (SILVA, 2010, p. 4).

Com o uso do neologismo “desesconder”, Lula alegava ser necessário dar visibilidade a subculturas ou manifestações culturais que estão à margem da indústria cultural, potencializando suas atividades ao fornecer meios para que se desenvolvam e consigam entrar no “jogo” da sociedade da informação. Mas, não havia um departamento dentro do MinC determinando as atividades de cada Ponto de Cultura. Não havia um *servidor central* no comando, os pontos se autorregulavam e se comunicavam em rede de forma descentralizada. O Cultura Viva materializa o raciocínio em rede que se instaurou no Ministério da Cultura durante as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira e reflete a disposição de ambos em usufruir das diversas possibilidades que as novas tecnologias proporcionam no que se refere à inovação e desenvolvimento social. Neste sentido, pode-se dizer que houve uma perceptível vontade política em discutir a flexibilização da legislação autoral de forma a viabilizar maior acesso ao conhecimento. De acordo com o posicionamento do MinC:

> a ampliação dos Direitos de Propriedade Intelectual conflita com preocupações apontadas, ao longo dos últimos anos, por organizações internacionais, órgãos públicos, grupos de peritos e acadêmicos, no sentido de alertar que imperfeições e o eventual fortalecimento do atual sistema de Propriedade Intelectual podem ter efeitos deletérios para o desenvolvimento. Neste sentido, vários países em desenvolvimento, bem como amplos setores da sociedade civil de países desenvolvidos, acreditam que a radicalização destes direitos limita injustamente o acesso dos povos à cultura, à informação e ao conhecimento e, consequentemente, trazem impactos negativos ao bem-estar social e econômico e até mesmo à inovação e à criatividade em todos os países, sejam estes desenvolvidos ou em desenvolvimento (MinC, 2006, p. 2).

No estudo "Direitos Autorais, Acesso à Cultura e Novas Tecnologias: Desafios em Evolução à Diversidade Cultural"[36], divulgado em 2006, o Ministério da Cultura fez um levantamento inédito sobre o tema do direito autoral com os diversos órgãos oficiais responsáveis pela cultura nos países que integram a Rede Internacional de Políticas Culturais (RIPC). Segundo o estudo, os direitos autorais são mais restritivos justamente em países em desenvolvimento, o que dificulta o estimulo a iniciativas de fomento à cultura como vetor de desenvolvimento social, por impor custos muito altos que impedem a livre circulação de ideias. Tal situação foi intensificada com o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio, ADPIC, mais conhecido pela sigla em inglês TRIPs (*Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*).

O TRIPs foi acordado durante a Rodada do Uruguai, cujo desfecho ocorreu em 1994 com a fundação da Organização Mundial do Comércio, a OMC. A partir do TRIPS, obras artísticas e literárias foram introduzidas na agenda do comércio global e o conhecimento passou a ser encarado como um bem privado, como deixa claro uma das premissas que regem o acordo: "*intellectual property rights are private rights*", ou seja, a propriedade intelectual é um direito privado. Além disso, de acordo com o estudo realizado junto a RIPC,

> o aumento da proteção aos direitos de Propriedade Intelectual em países em desenvolvimento, intensificado por TRIPS (Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio), parece ter gerado concentração da atividade inovadora em poucos países desenvolvidos e, por conseguinte, a desnacionalização da produção em países em desenvolvimento (MinC, 2006, p. 2).

O Brasil é um dos países que assinaram o TRIPS, mas é também um daqueles que participaram do longo processo de elaboração da Convenção da Unesco para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, aprovada em 2005. Nosso país teve importante participação na construção da convenção. Entre seus objetivos, pode-se destacar:

---

[36] O estudo é a consolidação e a análise das respostas do questionário "Direitos Autorais, Acesso à Cultura e Novas Tecnologias: Desafios em Evolução à Diversidade Cultural" elaborado pelo Ministério da Cultura do Brasil. Foram recebidas respostas dos seguintes países membros da RIPC: África do Sul, Alemanha, Angola, Bélgica, Brasil, Canadá, Colômbia, Croácia, Cuba, Dinamarca, Espanha, Estônia, Filipinas, Finlândia, França, Geórgia, Grécia, Islândia, Letônia, México, Noruega, Portugal, Reino Unido, Senegal, Suécia e Suíça.

> (f) reafirmar a importância do vínculo entre cultura e desenvolvimento para todos os países, especialmente para países em desenvolvimento, e encorajar as ações empreendidas no plano nacional e internacional para que se reconheça o autêntico valor desse vínculo;
> (g) reconhecer natureza específica das atividades, bens e serviços culturais enquanto portadores de identidades, valores e significados;
> (h) reafirmar o direito soberano dos Estados de conservar, adotar e implementar as políticas e medidas que considerem apropriadas para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais em seu território;

Merece destaque um dos princípios diretores da Convenção: "Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem". Segundo Jurema Machado (2008, p. 30):

> A convenção parte do princípio de que a Diversidade Cultural é um valor universal, e este é seu foco. Não o mercado, mas a diversidade como um valor. E considera bens e serviços culturais como *portadores de valor e sentido*, ou seja, merecedores de um tratamento diferenciado em relação aos demais bens e serviços no ambiente do comércio internacional.

A coordenadora de cultura da Unesco no Brasil apontou que um dos principais desafios da entidade, a partir da Convenção, "venha das transformações que as novas tecnologias têm trazido para as trocas de bens culturais. Essas novas tecnologias desafiam os direitos autorais, uma vez que não há nada mais simples hoje do que fazer um *download* de uma música ou de um filme, e que não há como controlar esse novo caminho das trocas de bens culturais" (MACHADO, Jurema, 2008, p. 33). O Ministério da Cultura promoveu uma série de iniciativas para discutir o impacto destas transformações no campo dos direitos do autor. Logo no início da gestão de Gilberto Gil, em 2004, o MinC lançou o Programa de Informação e Difusão de Direitos Autorais, com o objetivo de

> fomentar uma cultura de propriedade intelectual, facilitar o acesso e intercâmbio de informações neste campo e criar mecanismos legais que facilitem o acesso da maioria da população às obras intelectuais protegidas, de forma compatível com o estágio de desenvolvimento econômico e social do país, afastando a concepção de direito absoluto que recai sobre o sistema da propriedade intelectual[37] (MIGUEZ, 2004, p. 1).

[37] Discurso do então Secretário de Políticas Culturais, Paulo Miguez, no lançamento do Programa de Informação e Difusão de Direitos Autorais, realizando em Brasília no dia 20 de maio de 2004. Disponível em: <https://goo.gl/G82HMb> . Acesso em 06 oct. 2016.

A primeira ação do programa foi um concurso cultural que premiou monografias sobre o tema. Os três trabalhos escolhidos foram reunidos em uma publicação, o primeiro volume da série "Cadernos de Políticas Culturais", com o título "Direito Autoral". Esta e outras publicações serviram à qualificação do debate público em fóruns criados pelo Ministério da Cultura para a formulação participativa de políticas culturais. Em dezembro de 2007, o MinC lançou o Fórum Nacional de Direito Autoral, cujo primeiro seminário, "Os direitos autorais no século XXI", apresentou um panorama geral dos temas mais importantes que seriam discutidos ao longo dos dois anos seguintes: as mudanças necessárias ao Sistema de Direito Autoral; como alcançar o justo equilíbrio desse Sistema; o quanto a Lei Autoral vigente protege de fato o autor; e o papel do Estado na gestão coletiva dos direitos autorais.

> Após tantos anos relativamente ausente desse cenário, o Estado brasileiro, por intermédio do Ministério da Cultura, vem sendo crescentemente incitado a retomar algum papel na área (…) O Fórum Nacional de Direito Autoral, nesse sentido, busca ampliar a consulta a toda sociedade brasileira sobre a necessidade ou não de alteração legal e de mudança do papel do Estado na área. Não podemos nos esquecer, afinal, que os direitos autorais não lidam exclusivamente com a proteção do autor, mas também com o interesse público, particularmente no que diz respeito ao direito de acesso à cultura. Também não devemos nos esquecer que os direitos autorais estão na base de toda a economia da cultura[38] (GIL, 2008).

Ao longo do fórum ocorreram mais de 80 reuniões setoriais, além de seminários em três regiões, sete nacionais e um internacional. Cerca de 10 mil pessoas participaram dos debates, transmitidos integralmente em tempo real pela internet para possibilitar a participação do público em todo o território nacional. Foi a oportunidade que praticamente todas as categorias envolvidas na questão (autores, artistas, editoras, gravadoras, distribuidoras, consumidores, etc.) tiveram para expor suas críticas e sugestões. Após exaustivos debates em diferentes contextos, cada um deles agregando contribuições à revisão da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, a Lei de Direito Autoral Brasileira, o Ministério da Cultura elaborou um anteprojeto de lei, APL, com o qual realizou uma consulta pública para modernizar os direitos autorais no Brasil.

---

[38] Pronunciamento do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, na abertura do seminário "A defesa do direito autoral: gestão coletiva e o papel do Estado", realizado em julho de 2008. Disponível em: <https://goo.gl/Das1kl>. Acesso em: 06 oct. 2016.

2.5.1 A Reforma

Entre 14 de junho e 31 de agosto de 2010 um blog oficial do Ministério da Cultura (http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/[39]) serviu de plataforma para a realização da Consulta Pública para a Reforma da Lei de Direito Autoral. A proposta de anteprojeto para a reformulação da LDA foi posta à prova, cada artigo em alteração pode ser comentado separadamente por qualquer indivíduo ou entidade. “Participe e seja autor desta mudança” foi a ideia por trás da convocatória do MinC. No decorrer do processo, o MinC participou de mais de 70 eventos, entre reuniões setoriais fechadas e seminários públicos, que tiveram como objetivo discutir a proposta apresentada. Ao final, foram computadas 8.431 (oito mil quatrocentas e trinta e uma) participações de pessoas físicas, jurídicas ou coletivos organizados.

Figura 3 - Blog oficial da Consulta Pública:



Fonte: Internet Archive, Wayback Machine/ Reprodução.

A LDA é muito extensa, engloba uma série de questões de interesse do autor e do mercado da cultura. Serão destacadas aqui propostas de alteração de alguns artigos

[39] O site encontra-se fora do ar. O portal Internet Archive fornece a última captura da página em 30 de julho de 2016. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160730041340/http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/>. Acesso em 14 out. 2016.

específicos: os artigos 1 e 3-A – disposições preliminares, o artigo 41 – que trata do período de proteção de obras autorais, e os artigos 5º, 29, 46, I e II – que tratam dos usos das obras e as limitações dos direitos do autor. As informações inseridas nos quadros a seguir constam na tabela comparativa presente no relatório feito pelo Ministério da Cultura, divulgado após o término da consulta pública, com as análises qualitativas das contribuições da sociedade civil. A primeira linha refere-se à lei vigente de direitos autorais, a segunda é o texto proposto à sociedade e a terceira é a redação final, elaborada pelo Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual (GIPI)[40]. Comecemos pelas propostas relativas às disposições preliminares.

Tabela 1 – Disposições preliminares

Lei 9610/98 em vigor	**Art. 1º** : Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhe são conexos
Proposta consulta publica	**Art. 1º** Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos, e orienta-se pelo equilíbrio entre os ditames constitucionais de proteção aos direitos autorais e de garantia ao pleno exercício dos direitos culturais e dos demais direitos fundamentais e pela promoção do desenvolvimento nacional. **Parágrafo único**. A proteção dos direitos autorais deve ser aplicada em harmonia com os princípios e normas relativos à livre iniciativa, à defesa da concorrência e à defesa do consumidor.
Redação final	**Art. 1º** Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos. **Parágrafo único**. A interpretação e a aplicação desta Lei atenderão às finalidades de estimular a criação intelectual e a diversidade cultural e garantir a liberdade de expressão e orientar-se-ão pelos ditames constitucionais de proteção aos direitos autorais em equilíbrio com os demais direitos fundamentais e os direitos sociais.

Lei 9610/98 em vigor	**Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.**
Proposta consulta publica	**Art. 3º** Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis. **Art. 3º-A** Na interpretação e aplicação desta lei atender-se-á às finalidades de estimular a criação artística e a diversidade cultural e garantir a liberdade de expressão e o acesso à cultura, à educação, à informação e ao conhecimento, harmonizando-se os interesses dos titulares de direitos autorais e os da sociedade.
Redação final	**Art. 3º** Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.

A justificativa apresentada pelo Ministério para a alteração do artigo 1º seria a necessidade de enfatizar que o direito autoral e os outros direitos fundamentais – expressos no artigo 215 da Constituição Federal[41], na Convenção da Unesco para a

[40] O Grupo Interministerial de Propriedade Intelectual (GIPI) é formado pelos Ministérios do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, das Relações Exteriores, da Fazenda, da Justiça, da Ciência e Tecnologia, da Cultura, da Saúde, do Meio Ambiente, da Agricultura, pela Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República e pela Casa Civil.

[41] Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Com a aprovação da Emenda Constitucional nº 48 em 2005, foi incluído no artigo 215 um terceiro parágrafo que institui o Plano Nacional de Cultura.

Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, e no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos[42] – precisam ser harmonizados. “Ao fazer menção à palavra ‘equilíbrio’ o dispositivo, conforme redigido, reforçaria a percepção de que o direito autoral não pode ser um ‘direito absoluto’” (MinC, 2010, p. 7). Também, ao incluir a “promoção do desenvolvimento nacional”, a lei tornaria evidente a forte conexão entre cultura e desenvolvimento. O parágrafo único incluiu ainda uma figura nova para a legislação autoral, o consumidor, numa tentativa explícita de reequilibrar os interesses coletivo e privado. Tal proposta se alinha às condições para o desenvolvimento humano apontadas pela teoria cultural da propriedade intelectual.

De acordo com Marcos Souza, então coordenador-geral de Direitos Autorais do MinC, o artigo 1º ficou entre os dez mais comentados (informação verbal[43]). Conforme a análise do MinC, grande parte das contribuições propôs alterações na redação. Muitos concordaram com a necessidade de deixar claro que a regulamentação do exercício dos direitos de autor também deve garantir o pleno exercício dos direitos fundamentais e constitucionais de acesso à cultura e ressaltaram que a proteção autoral não é um fim si mesmo mas um instrumento de promoção do progresso da cultura e da educação. Já aqueles que discordaram entendem que o objetivo da lei é o de proteger o patrimônio intelectual do autor e que a redação proposta reduziria esta proteção. Também alegou-se que não existiria relação de consumo entre autores e público mas, entre compradores e vendedores, prestadores e usuários de serviços. Logo, o parágrafo sofreria de falta de lógica jurídica uma vez que comandaria a harmonia entre coisas que não se relacionam.

A redação final sugere um meio termo: a inclusão de um parágrafo único no qual se resgata o propósito inicial da proteção autoral, o de estimular a criação intelectual. A adição ao texto da expressão “diversidade cultural” indica a visão de que a pluralidade provoca inovação e, portanto, desenvolvimento. A figura “consumidor” foi suprimida, uma mostra do entendimento de que os direitos dos usuários estão resguardados através

---

[42]Artigo 27. 1.Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios. 2.Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor.

[43] Em encontro realizado na Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, EMERJ, no dia 30 de agosto de 2010, último dia da consulta pública pela reforma da LDA, Marcos Souza, então coordenador geral de direitos autorais do MinC apresentou dados sobre as contribuições da sociedade. O material de sua apresentação, em formato Power Point, foi fornecido posteriormente aos interessados via e-mail.

da referência aos "direitos fundamentais" e "sociais". Em sua forma final, a proposta mantem-se alinhada às premissas da teoria cultural.

Quanto ao artigo 3º A, os que concordaram com o dispositivo acreditam que este asseguraria a perspectiva de dupla funcionalidade do direito autoral, o de incentivar a criação ao assegurar uma remuneração ao autor e, consequentemente, contribuir para a construção de um acervo cultural de interesse para toda a sociedade. Os que discordaram sugeriram a exclusão deste dispositivo por considerarem que esta ideia já está implícita na proteção autoral. A manutenção na redação final do texto como disposto no artigo 3º em vigor revela a compreensão da existência de redundâncias na proposta de alteração, uma vez que esta se propunha a detalhar conceitos que já constavam do artigo primeiro.

Quanto ao período de proteção de obras intelectuais, vejamos o artigo 41, como apresentado na tabela comparativa do estudo.

Tabela 2 – Artigo 41

Lei 9610/98 em vigor	Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1° de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.
Proposta consulta pública	Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor duram por toda a sua vida e por mais setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.
Redação final	Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor duram por toda a sua vida e por mais setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

O artigo 41 também foi um dos dez mais comentados. O dispositivo é especialmente relevante pois o período de proteção determina o prazo para que a obra intelectual caia em domínio público. Percebe-se que a redação proposta pelo MinC não altera significativamente o artigo, prestando-se somente a deixar mais claro o que já estava instituído. Mas a maioria dos participantes da Consulta Pública alegou que o prazo de 70 anos é muito longo, sugerindo que o Brasil o alterasse para 50 anos. Alguns propuseram prazos ainda menores, como 14, 20, 25, 30. Também foi proposto que o prazo continuasse por 70 anos, mas somente durante a vida do autor, extinguindo-se o repasse dos direitos aos herdeiros.

Houve também algumas manifestações no sentido de incluir um parágrafo que diminuísse o período de proteção de obras financiadas com recursos públicos. Quanto a isso, o MinC concluiu que esta questão poderia ser resolvida nos instrumentos que regulam os repasses de recursos, por meio de cláusulas contratuais "que obriguem os

titulares a licenciarem de forma não exclusiva suas obras para determinados fins que não conflitem com a exploração normal da obra, mas que permitam ao Estado delas fazer uso para fins de garantir a efetiva aplicação de suas políticas públicas" (MinC, 2010, p. 78).

Sendo o Brasil signatário da Convenção de Berna, poderia reduzir o tempo de proteção em 20 anos, propondo alteração para o prazo mínimo de 50 anos após a morte do autor. Se a maioria das contribuições à consulta pública fez referência à redução do prazo, certamente esta demanda ficou evidente durante os debates do Fórum Nacional de Direito Autoral. Por que então o MinC não fez esta proposta na minuta do anteprojeto?

> Ministério da Cultura não propôs, no projeto de revisão da lei autoral que foi apresentado à consulta pública, reduzir o prazo estabelecido no Brasil desde 1998, por entender que a redução do prazo de proteção, além de causar inúmeros problemas de transição, incertezas jurídicas e interpretações não pacíficas, estaria reduzindo direitos assegurados aos autores (MinC, 2010, p. 77).

Mesmo que a sociedade tenha demonstrado claramente o interesse em acessar mais rapidamente o acervo de obras em domínio público, o governo não seguiu nesta direção. Nem mesmo cogitou-se a possibilidade de se estipular que todas as obras publicadas depois da aprovação da nova lei seriam protegidas por toda a vida do autor e mais 50 anos após a sua morte e todas aquelas publicadas anteriormente, os respectivos autores teriam seus direitos adquiridos resguardados, ou seja, prevaleceria o prazo de 70 anos.

Os Artigos 29 e 46 são de profundo interesse à questão do compartilhamento cultural e das atividades criativas recombinantes. As sugestões da minuta neste sentido tiveram que partir de novas premissas, determinadas no artigo 5º.

Tabela 3 – Artigo 5º

	Art. 5º: Para os efeitos desta Lei, considera-se:
Lei 9610/98 em vigor	IV - distribuição - a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse.
Proposta para consulta pública	V – distribuição – ~~a colocação à disposição do público do~~ a <u>oferta</u> ao público de original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;
Proposta final	IV – distribuição – ~~a colocação à disposição do público do~~ a oferta ao público de original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, em um meio <u>tangível,</u> mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

A alteração no texto que trata da distribuição explicita a necessidade de se diferenciar o ato de se disponibilizar um conteúdo autoral no ambiente físico e no ambiente digital. Percebe-se o uso das palavras “oferta” e “tangível”, numa mostra de que a distribuição é necessariamente uma atividade comercial, seja esta uma venda ou locação, e diz respeito a bens autorais fixados em um suporte físico. Foi mantido no anteprojeto o conceito de “comunicação ao público”, em sua forma original no art. 5º, inciso V: “ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares”, para designar o “acesso interativo” no ambiente digital.

> Sobre a relação entre internet e o conceito de distribuição, cabe esclarecer que desde a chamada solução “marco” apresentada pelos novos tratados da OMPI ficou claro que o chamado “direito internet” não se confunde com o direito de distribuição, solução essa adotada internacionalmente. O esclarecimento desse conceito de “acesso interativo”, conforme acima exposto, pela sugestão de redação do inciso VII do Art. 29, fornece o instrumento necessário para a proteção do Direito Autoral no ambiente digital (MinC, 2010, p. 20).

Logo, a diferenciação entre os conceitos de distribuição e comunicação ao público foi elaborada para que fique claro que em ambos os ambientes – físico ou digital – é expressamente necessária a autorização do autor ou do titular de direito patrimoniais. Assim determina artigo 29, inciso VII, inserido no capítulo sobre os direitos morais do autor.

Tabela 4 – Artigo 29

	Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:
Lei 9610/98 em vigor	VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;
Proposta para consulta pública	VII – a colocação à disposição do público da obra, por qualquer meio ou processo, de maneira que qualquer pessoa possa a ela ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolher;
Proposta final	VII – a colocação à disposição do público da obra, por qualquer meio ou processo, de maneira que qualquer pessoa possa a ela ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolher;

Conclui-se que, como redigido, tal dispositivo proíbe explicitamente a prática cultural de compartilhamento de arquivos em rede. A circulação na internet, de conteúdos proprietários, isto é, ainda sob proteção legal, sendo uma modalidade de

comunicação ao público que ocorre sem a prévia autorização dos autores, continuaria a representar, portanto, uma infração.

Por outro lado, o MinC propôs alterar o capítulo IV da lei, que trata das limitações dos direitos do autor, para garantir maior acesso às obras pela sociedade. Foram propostas alterações no artigo 46 – caput e em alguns dos seus incisos, como demonstra a tabela comparativa:

Tabela 5 – Artigo 46

Lei 9610/98 em vigor	**Art. 46**. Não constitui ofensa aos direitos autorais: II – a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;
Proposta para consulta pública	**Art. 46.** Não constitui ofensa aos direitos autorais a utilização de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, nos seguintes casos: I – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, desde que feita em um só exemplar e pelo próprio copista, para seu uso privado e não comercial; II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, quando destinada a garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade, para uso privado e não comercial.
Proposta final	**Art. 46.** Não constitui ofensa aos direitos autorais: I – a reprodução, por qualquer meio ou processo, em uma só cópia e por pessoa natural, para seu uso privado e não comercial, de obra legitimamente obtida, exceto por meio de locação, desde que feita a partir de exemplar de obra publicada legalmente; II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, em uma só cópia para cada suporte e por pessoa natural, para seu uso privado e não comercial, de obra legitimamente obtida, exceto por meio de locação ou se o acesso à obra foi autorizado por um período de tempo limitado, desde que feita a partir de original ou cópia de obra publicada legalmente, para fim específico de garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade.

Os incisos I e II, segundo o MinC (2010) tratariam da cópia privada por meio físico e digital, respectivamente.

> Na proposta apresentada houve a opção por dividir a cópia privada em dois incisos, um que trate do exemplar físico e outro das cópias digitais. Neste sentido, o primeiro restabelece disposições existentes na Lei 5988/1973, isto é, a cópia integral em um só exemplar tangível de obra legitimamente adquirida, para que possa ser usada por quem a copiou. A limitação a um só exemplar se justifica por tratar de cópia para exemplar tangível.
> Já o segundo inciso quer garantir os processos digitais de troca de formato ou suporte. Refere-se à transferência do conteúdo de um exemplar ou arquivo digital para outro formato ou dispositivo. Essa transação muitas vezes requer mais de uma cópia para ser efetivada. Por exemplo, para transferir músicas de um CD para um aparelho portátil (celular ou iPod) é comumente necessário primeiro copiá-las em um computador. Por isso este dispositivo não faz menção a um limite de cópias (MinC, 2010, p. 86).

Ao analisar os comentários da sociedade, a equipe do Ministério da Cultura percebeu que a proposta de distinguir o ambiente físico e o digital com o incisos I e II, respectivamente, não foi compreendida por boa parte das pessoas, pois muitos

participantes comentaram que o uso da palavra “exemplar” no inciso I seria inadequada ao ambiente digital. O que ocorre é que o inciso I trata somente de bens tangíveis e o inciso II trata apenas da questão da transferência para equipamentos portáteis – o que é positivo, pois finalmente descriminaliza a cópia para equipamentos como MP3 players. Tanto a minuta apresentada na consulta pública quanto a sua versão final desconsideram a possibilidade de se adquirir uma obra legalmente no ambiente digital, o que realmente tornaria inadequado o uso da palavra “exemplar” por esta sugerir tangibilidade. Ao que parece, a lei não compreende a internet como um meio para o consumo. O computador serve apenas ao armazenamento e à transferência para equipamentos portáteis?

A minuta do APL também propôs aumentar o artigo 46, do quarto capítulo, que trata das limitações dos direito do autor. Como já consta na lei, este artigo 46 define não constituir ofensa aos direitos autorais, entre outras coisas, a reprodução na imprensa, em discursos pronunciados em reuniões públicas, para uso exclusivo de deficientes visuais sempre que a reprodução for sem fins comerciais, a citação em diversos meios de comunicação para fins de estudo, crítica ou polêmica desde que indicado o autor, “a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;” e “a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores”. No mesmo capítulo, o artigo 47 estabelece que são livres as paráfrases e paródias, e o 48 que podem ser representadas livremente as obras situadas permanentemente em logradouros públicos.

O capítulo IV da lei vigente está alinhado com a doutrina do chamado *Fair Use*[44] (uso justo), sustentado pelos três passos de Berna. A alteração proposta pelo Minc seria a inclusão de um parágrafo inteiramente novo ao artigo 46, que permitisse a comunicação ao público (internet) em determinados casos e o uso transformativo de obras ainda sob proteção, expressa no termo “recurso criativo”:

[44] *Circular 92*: *Copyright Law of the United States of America*.

Tabela 6 – Artigo 46, parágrafo novo

Lei 9610/98 em vigor	---
Proposta para consulta pública	**Parágrafo único.** Além dos casos previstos expressamente neste artigo, também não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução, distribuição e comunicação ao público de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, quando essa utilização for: I - para fins educacionais, didáticos, informativos, II - feita na medida justificada para o fim a se atingir, pesquisa ou para uso como recurso criativo; e sem prejudicar a exploração normal da obra nem causar prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.
Proposta final	**§ 2o.** O Poder Judiciário poderá autorizar a utilização de obras em casos análogos aos incisos desse artigo, desde que atendidas cumulativamente as seguintes condições: I – não tenha finalidade comercial nem intuito de lucro direto ou indireto; II – não concorra com a exploração comercial da obra; III – que sejam citados o autor e a fonte, sempre que possível.

Isso indica que, em vez agilizar a entrada de obras culturais no domínio público com a redução do prazo de proteção, o governo optou pela ampliação dos casos de uso justo, expandindo o território do domínio público durante o período de proteção legal. À luz da teoria cultural, esta seria uma das estratégias possíveis de flexibilização da lei. De acordo com o professor Fisher, tal expansão resultaria em um possível aumento do uso de obras protegidas para fins de comentário e crítica e o reuso criativo destas obras (*“creative reuse of copyrighted work*”), como nos casos do remix e do mashup, contribuindo positivamente para a fragmentação da produção simbólica e para o surgimento das condições necessárias para o desenvolvimento humano. Por outro lado, Fisher pondera que a expansão do *fair use* implica na diminuição do privilégio do uso comercial e o enfraquecimento do direito moral do autor em manter a integridade da obra, ainda que fortaleça a necessidade de atribuição, já que um dos objetivos desta teoria é potencializar e reconhecer a habilidade individual de expressão cultural. Observando a redação final é possível perceber qual dos efeitos foi levado em conta, exercendo maior influência.

Estudando a fundo a proposta de reformulação da LDA e a redação final do APL tornou-se visível a influência da orientação cultural da teoria da propriedade intelectual, não só no conteúdo do anteprojeto como na forma de elaborá-lo. Durante o Governo Lula, o MinC demonstrou grande desenvoltura quanto à utilização das novas tecnologias e da internet para a construção participativa de políticas públicas. Incentivando o debate sobre direitos autorais, provocou a sociedade a pensar a forma como organiza seu próprio sistema cultural. Novas ideias surgiram daí: uma proposta inovadora para a legalização do compartilhamento de arquivos em redes ponto-a-ponto, apresentada pela comunidade acadêmica em parceria com a sociedade em geral.

Chamada de Compartilhamento Legal, a proposta consiste numa licença pública compulsória para o compartilhamento de arquivos.

> Hoje, muitos recursos são gastos no combate à chamada "pirataria digital". Esses recursos que envolvem associações da indústria, corpos especializados da força policial e estruturas governamentais estão todos voltados para impedir ou dificultar aquilo que dezenas de milhões de brasileiros fazem todas as semanas. Isso gera a desmoralização da lei, que está em flagrante desacordo com a prática social e tentativas de culpabilizar os usuários por meio de campanhas publicitárias anti-pirataria. A legalização do compartilhamento poria um fim a essa guerra, tornaria o compartilhamento lícito e traria recursos adicionais para o fomento da cultura (COMPARTILHAMENTO LEGAL, 2010)[45].

O Ministério da Cultura entende que a questão da troca de arquivos “deve ser objeto de novo debate público e que a proposta em questão pode ser o ponto de partida deste debate” (MinC, 2010, p. 228). Com base nas contribuições recebidas durante o processo de reforma, o MinC consolidou o texto final enviando-o à Casa Civil no final de 2010, com a proposta da licença pública anexada. Mas a ainda que o Estado Brasileiro tenha concentrado esforços para adaptar a lei ao contexto digital, com as mudanças políticas que se sucederam ao governo Lula, a discussão se dissipou e encontra-se estagnada. Pior: muito da experiência acumulada nos fóruns públicos de discussão e durante o processo de consulta pública encontra-se perdida. Boa parte dos links que localizavam as publicações governamentais com os quais trabalhei durante a pesquisa de mestrado não estão mais funcionando. Grande parte do conhecimento produzido durante a gestão de Gil e Juca Ferreira no Ministério não está mais acessível no site da instituição, não adentrou a memória coletiva de aprendizados. O site da consulta pública encontra-se fora do ar e o relatório divulgado pelo MinC com as análises das contribuições recebidas durante a Consulta Pública pela reforma da LDA não está mais na internet. Constatei tal situação e imediatamente solicitei à ouvidoria do Ministério da Cultura a disponibilização deste conhecimento que é de domínio público. A solicitação foi protocolada.

O descarte do conhecimento acumulado aponta para uma total desvalorização da memória. Tal cenário é sintomático. Durante o processo de discussão sobre os direitos do autor, nem os executivos da indústria, nem os artistas, nem os usuários consumidores abordaram a relação entre a proteção autoral e a construção de um legado cultural de

[45] O site encontra-se fora do ar. O portal Internet Archive fornece a última captura da página em 3 de julho de 2013. Disponível em: <http://archive.is/Z6CoW>. Acesso em 14 out. 2016.

domínio público. Por um lado há o argumento do direito legítimo de remuneração do autor, de outro, o do direito constitucional de liberdade de expressão e acesso à informação. Mas pouco se falou sobre o propósito da lei, a aprendizagem. Se a necessidade de adaptar a lei é um consenso, a viabilidade deste projeto ainda é um dissenso. E com a aprovação do Plano Nacional de Cultura[46], espécie de guia para a formulação e o planejamento de políticas públicas para o setor, o Estado se impôs o desafio de dar continuidade à discussão. Entre as diretrizes do plano estão:

> 1.9 Fortalecer a gestão pública dos direitos autorais, por meio da expansão e modernização dos órgãos competentes e da promoção do equilíbrio entre o respeito a esses direitos e a ampliação do acesso à cultura.
> 1.9.1 Criar instituição especificamente voltada à promoção e regulação de direitos autorais e suas atividades de arrecadação e distribuição.
> 1.9.2 Revisar a legislação brasileira sobre direitos autorais, com vistas em equilibrar os interesses dos criadores, investidores e usuários, estabelecendo relações contratuais mais justas e critérios mais transparentes de arrecadação e distribuição.
> 1.9.3 Aprimorar e acompanhar a legislação autoral com representantes dos diversos agentes envolvidos com o tema, garantindo a participação da produção artística e cultural independente, por meio de consultas e debates abertos ao público.
> 1.9.4 Adequar a regulação dos direitos autorais, suas limitações e exceções, ao uso das novas tecnologias de informação e comunicação.

Contudo, como aprimorar o desempenho do sistema cultural se nem mesmo o Estado se preocupa com o conhecimento sobre este sistema, cuja produção ele próprio estimulou? Não parece fazer sentido recomeçar do zero qualquer reforma da lei de direito autoral. Sem memória, não há ponto de partida para a retomada de qualquer discussão que vise o aprimoramento de qualquer sistema. Da mesma forma, não há como desconsiderar o papel da memória cultural para o desenvolvimento humano em qualquer debate sobre direitos autorais.

---

[46] Resultado de anos de debates com diversos seguimentos da sociedade o Plano Nacional de Cultura foi aprovado em 2 de dezembro de 2010 com a instituição da Lei nº 12.343.

3 O VALOR DA MEMÓRIA

Segundo a mitologia grega, foi no sopé do Monte Olimpo que nasceram as nove musas, entidades divinas que presidem as diversas formas do pensamento: a sabedoria, a eloquência, a persuasão, a história, a matemática, a astronomia. Concebidas durante nove noite consecutivas de amor, as nove musas são filhas de Zeus, o deus dos céus, "expressão suprema do exercício de poder" (TARRANO, 2015, p. 31), e a deusa Mnemósine, "potência cósmica, que nasce da cópula do Céu [Urano] e da Terra [Gaia] " (TARRANO, 2015, p. 67). Conta Jaa Tarrano, em estudo e tradução da Teogonia de Hesíodo, que narra a origem dos deuses na tradição grega, "uma lei onipresente na Teogonia é que a descendência é sempre uma explicitação do ser próprio e profundo da divindade genitora: o ser próprio dos pais se explicita e torna-se manifesto na natureza e atividade dos filhos" (2015, p. 31). As musas dançam e cantam o poderio de Zeus, suas armas (o trovão e o raio), a vitória sobre seus predecessores. E quando cantam a realeza paterna, desempenham a função decorrente da natureza da mãe Memória: "revelar o que foi e o que será" (VERNANT, 1990, p. 145). Enquanto filhas da memória, as musas fazem revelações (*alethéa*) ou impõe o esquecimento (*lesmosyne*)" (TARRANO, 2015, p. 31).

De acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p. 202) a palavra musa, em grego *Moàsa* (Mûsa), talvez derive de *men-dh*, "fixar o espírito sobre uma ideia, uma arte", e, neste caso, estaria o vocábulo relacionado com o verbo *manθ£nein* (manthánein), aprender. À mesma família etimológica de Musa pertencem música (o que concerne às Musas) e museu (templo das Musas, local onde elas residem ou onde alguém se adestra nas artes). Às musas são atribuídas a regência da música, da dança, da poesia, do teatro e da ciência. São, pois, fonte de inspiração da criação humana, há milênios invocadas por poetas, músicos, escritores, pintores, inventores e artistas em geral.

A própria Teogonia se inicia com a invocação das musas. É através da palavra cantada, conta Cláudia Rosário (2002), que o Aedo guarda a visão de mundo e a consciência histórica do grupo social ao qual pertence, a comunidade pastoril anterior às cidades. "Quando o Aedo canta, no Canto vão se mostrando todos os entes e eventos passados, futuros e presentes" (TARRANO, 2015, p. 95). Também os cantos de

Homero continham inventários intermináveis de homens, regiões e povos que, segundo o historiador e antropólogo Jean-Pierre Vernant (1990, p. 140) “visam *ordenar* o mundo dos heróis e dos deuses, estabelecer deles uma nomenclatura tão rigorosa e completa quanto possível". Em Ilíadas, os deuses gregos foram distinguidos, definidos e nomeados. Escreve Vernant: “Neste repertório de nomes que estabelecem a lista dos agentes humanos e dos deuses que definem a família, o país, a descendência, a hierarquia, as diversas tradições lendárias são *codificadas*, a matéria das narrativas míticas é *organizada* e *classificada*” (1990, p. 140). Por meio dos poemas cantados é “que se fixa e se transmite o repertório dos conhecimentos que permitem ao grupo social decifrar o seu passado” (VERNANT, 1990, p. 140), não em uma cronologia, mas em uma genealogia. Enquanto registra, a rememoração impõe o esquecimento. Porque implica em seleção. A arte se dá pelo desejo e motivação do criador que, em prol de sua imortalidade, despende energia mnemônica na geração de trabalho, a obra, alimento para o arquivo coletivo de memórias e insumo para novos aprendizados. Lembra o autor que, mesmo divino, o dom do poeta “não exclui a necessidade de uma dura preparação e como que de uma aprendizagem do seu estado de vidência” (VERNANT, 1990, p. 140). Inspirado pelo canto da musa, ele parte de um referencial criativo, no qual se encontram regras estilísticas e técnicas de formulação que, ao serem praticadas continuamente num exercício de repetição e iniciação, organizam o contexto social e engrossam a memória coletiva, da qual ele, o poeta, faz uso para expressar sua arte e imprimir sua personalidade.

3.1 **Memória Coletiva**

O conceito de memória coletiva é comumente associado a Maurice Halbwachs (1925) por seu estudo sobre história oral. O comum, alias, é, segundo o sociólogo francês, o fundamento para a recordação e reconstrução da lembrança. O comum é residual e identitário. É aquilo que sobrevive à ação corrosiva do tempo porque reavivado pela comunicação continua entre a memória individual e a memória coletiva:

"Toda a memória se constitui na comunicação com os outros"[47], explica Jann Assmann (1995, p. 127), sobre o trabalho de Halbwachs. E os "outros" não são um conjunto qualquer de pessoas, mas grupos que partilham de uma imagem comum do passado. Se na troca incessante entre os diversos autores que ao longo do tempo compartilham do interesse no campo da memória, o trabalho de Halbwachs ainda é lembrado, então é porque tornou-se "lugar-comum" entre a memória individual de cada pesquisador e o conhecimento acumulado na memória da comunidade acadêmica. A memória é socialmente mediada e relacional, concebível em famílias, vizinhanças, associações profissionais, partidos políticos e nações, podendo cada indivíduo pertencer a inúmeros grupos e assim se envolver com diversas concepções de memória.

O casal de alemães Aleida Assmann e Jan Assmann dedicou-se ao estudo dos tipos coletivos de memória. Os pesquisadores diferenciam memória comunicativa e memória cultural, conceitos que apresentaram no Brasil em conferência realizada no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo[48], como parte dos eventos relacionados ao Ano da Alemanha no Brasil.

A memória comunicativa se baseia na comunicação cotidiana. Caracteriza-se por um alto nível de não especialização, reciprocidade de papeis, instabilidade temática e desorganização. É na memória comunicativa em que tomam forma a conversa meteorológica no elevador, o papo na sala de espera do médico, a fofoca no cafezinho da firma, a indignação quanto ao trânsito na cidade, a piada sobre o último descabimento político. Baseando-se nos estudos de Halbwachs sobre história oral, Jan[49] afirma (1995, p. 127) que esta forma coletiva de memória possui um horizonte limitado de tempo, não mais que 80 a 100 anos passados, o que indica de três a quatro gerações. Enquanto este tipo de memória coletiva é imanente – próxima ao cotidiano – a memória cultural é transcendente – a distância do tempo presente marca seu horizonte temporal. Pode parece contraditório mas, ainda que exprimam uma determinada época, algumas

---

[47] O texto em língua estrangeira é: "*Every individual memory constitutes itself in communication with others"*.

[48] Realizada no dia 15 de maio de 2013, no IEA, a conferência "Memórias Comunicativa e Cultural" abriu o ciclo de conferências *Espaços da Recordação*, que o casal Assmann proferiu no país de 15 a 21 de maio daquele ano, em cinco universidades, além da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. O ciclo integrou a programação do Ano da Alemanha no Brasil e foi uma realização da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e do Instituto de Estudos Avançados sobre Mobilidades Sociais e Culturais, com o apoio do IEA e de outras instituições. O registro da conferência encontra-se disponível em http://www.iea.usp.br/en /media-library/video/international-seminar-of-communicative-and-cultural-memory. Acesso em 12 mai. 2016.

[49] Em alguns trechos os pesquisadores serão citados intencionalmente pelo primeiro nome, para facilitar o entendimento do leitor como também para demarcar as contribuições individuais de cada um.

(poucas) manifestações culturais tornam-se atemporais (mesmo que, para isso, tenham que ser duradouras, outra contradição, como veremos) porque nos permitem ir ao encontro de nossas emoções e afetos. É neste lugar que nos conectamos com o outro e assim nos diferenciamos enquanto grupo e nos definimos enquanto indivíduos.

3.1.1 Memória Cultural

Jan Assmann define a Memória Cultural como "o conceito coletivo para todo o conhecimento que direciona o comportamento e a experiência no quadro da comunicação social, aquele que se absorve ao longo das gerações através de práticas de repetição e iniciação"[50] (1995, p. 126). A memória cultural é formada pelo tripé Memória (passado contemporizado), Cultura e Grupo. Para diferenciá-la da concepção de História – que considera ligada à Ciência – o autor destrincha sua características principais (1995, p. 130-132). Desenvolverei meu raciocínio a partir delas.

A primeira caraterística da memória cultural diz respeito à concretização da identidade, ou seja, à ideia de pertencimento. É a partir do acervo cultural preservado que um grupo deriva a consciência de sua unidade e particularidade. O conhecimento é coletivo quando feitas distinções nítidas entre aqueles que o compartilham e os que não. A *memória cultural é identidade*. Os objetos que a compõem servem como uma determinação identificatória, em um sentido positivo ou negativo, isto é, em afirmação ou em oposição. Como manifestação do ser originário da criação, a obra de arte também é descendência. Mas não é o criador aquele que tudo sabe e conhece, e sim um ser inspirado pela vivência coletiva e ordinária, que cultivou uma determina técnica. Um ser interdependente, integrado à comunicação social, pertencente a um grupo que partilha de um mesmo corpo reutilizável de textos, imagens e regras de conduta, conhecimento este que é sua fonte de sabedoria e obra de seu desejo de imortalidade.

A concretude da memória está conectada com a segunda característica, sua capacidade de reconstrução. O passado não pode ser, e não é, incondicionalmente preservado pela memória. A lembrança só é reconstruível a partir do quadro de

---

[50] O texto em língua estrangeira é: "*(...), a collective concept for all knowledge that directs behavior and experience in the interactive framework of a society and one that obtains through generations in repeated societal practice and initiation*".

referencias contemporâneas partilhada por cada sociedade, em cada era. Permanece aquilo que faz sentido em uma situação atual. *A memória cultural é contextual*. O que não faz sentido aqui e agora não se reconstrói.

> É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Cada época se relaciona diferentemente com a memória cultural. Às vezes a relação se dá pela apropriação, às vezes pelo criticismo, pela preservação ou pela transformação. É por isso que Jan afirma que a memória cultural existe em dois modos: na forma de potência do arquivo, de imagens, textos e regras de conduta, e na forma de atualidade, de como cada contexto contemporâneo recoloca seu significado sob sua perspectiva e dá a relevância que lhe cabe (ASSMANN, 1995, p. 130).

A terceira característica se refere à formação: "a objetivação ou cristalização do sentido comunicado e do conhecimento compartilhado coletivamente é um pré-requisito para a transmissão da herança cultural institucionalizada de uma sociedade" [51] (ASSMANN, 1995, p. 130). A cultura objetivada, expressão que Jan utiliza em referência ao historiador da arte Aby Warburg, nos remete ao conceito de Hegel de *Entäusserung*. Explica Paulo Meneses (2001, p. 28) que tal expressão alemã vem de ausser (fora) e conota a ideia de uma vinda-para-fora, um sair de si, e também um "fazer-se ser" ou "ser-aí", ou mesmo, uma "coisificação". Segundo Meneses, é recorrente em Hegel, caracterizar a *Entäusserung* pela força que esta implica,

> uma força que faz o que é puramente interior exteriorizar-se, objetivar-se. E sobretudo, nessa objetivação, o sujeito se reconhece e retorna para si mesmo, conhecendo-se melhor do que antes se conhecia, num enriquecimento, tanto no plano do conhecimento, quanto no da realidade (2001, p. 36).

A *Entäusserung* é a força do espírito, que "só é tão grande quanto a sua exteriorização; sua profundidade só aprofunda na medida em que ousa expandir-se e perder-se no seu desdobramento" (HEGEL apud MENESES, 2001, p. 28). Objetivação e exteriorização andam juntas, por isso Meneses consolida ambas ideias em um único

[51] O texto em língua estrangeira é: *"The objectivation or crystallization of communicated meaning and collectively shared knowledge is a prerequisite of its transmission in the culturally institutionalized heritage of a society"*.

termo, “extrusão”. A extrusão é retroação. Movido pela força do espírito, o criador manifesta-se em coisa, objetivando a cultura no qual está inserido e, ao mesmo tempo, contribuindo para a sua organização, num movimento circular de eterno retorno entre o sujeito da criação e a memória cultural.

Mas a distinção entre memória comunicacional e memória cultural não é necessariamente material. A questão central é: a objetivação promove fixação. Ao contrário da memória comunicativa, a memória cultural cria pontos fixos no tempo que nos conectam a um passado expandido. Tal fixidez só pode ser alcançada através de uma forma cultural, algo que cristaliza uma experiência coletiva. Um cristal que rapidamente informa: se de repente tocado, torna acessível através de milênios o significado da experiência coletiva que fixou.

> A memória cultural tem seu ponto fixo; seu horizonte não muda com o passar do tempo. Estes pontos fixos são eventos fatídicos do passado, cuja memória é mantida através da formação cultural (texto, ritos, monumentos) e da comunicação institucional (recitação, prática, observância). Chamamos isso de "figuras da memória"[52] (ASSMANN, 1995, p. 129).

No fluxo da comunicação cotidiana, como em festivais, ritos, epopeias, poemas, imagens etc., formam-se o que Jan (ASSMANN, 1995, p. 129) chama de “ilhas do tempo” (*islands of times*), territórios com temporalidades completamente diferentes, suspensas no tempo. Mas na memória cultural, estas ilhas se expandem em espaços de “contemplação retrospectiva” (*retrospective besonnenheit).* As figuras da memória são como padrões que nos ligam à imagem comum do passado, elas carregam o espírito do tempo *(Zeitgeist).* São memoráveis porque encapsulam um determinado contexto anterior enquanto agregam sentido ao tempo presente. “Não somos material que subsista, mas padrões que se perpetuam a si próprios” escreveu Norbert Wiener (1950, p. 95). Um pintor como Pablo Picasso, argumenta Wiener, que passa por muitos períodos e fases, “termina por dizer todas aquelas coisas que sua época tinha na ponta da língua e, finalmente, torna estéril a originalidade de seus contemporâneos e sucessores imediatos” (1963, p. 119). *A memória é padrão de comunicação.* Padrão porque permanece e porque conecta: o “padrão que liga”, expressão de Gregory Bateson, é “aquele meta padrão que define a vasta generalização que, aliás, são os

---

[52] O texto em língua estrangeira é: *“Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing time. These fixed point are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance). We call these figures of memory’”.*

padrões que ligam" (1979, p. 19). Ligam porque configuram as relações características de um sistema social em particular e lhe imprimem identidade. São padrões que organizam. *A memória cultural é organização*. Como organização, a memória cultural é também reflexiva. A informação armazenada está constantemente suscetível à interpretação em práticas comuns como provérbios, máximas, rituais e etc. É subjetiva, baseia-se em si mesma para explicar, distinguir, reinterpretar, criticar, censurar ou controlar. E alegórica, na medida em que reflete a autoimagem do grupo.

De acordo com o casal Assmann, enquanto a participação na memória comunicativa é difusa, sem necessidade de especialização, a participação na memória cultural, organizada, requer sempre um certo tipo de "cultivo" que estabilize e transmita a autoimagem do grupo. Este cultivo implica em práticas experimentadas, repetidas e consolidadas, transformadas em regras formais que norteiam a experiência humana. O conteúdo do conhecimento coletivo pode variar de sociedade em sociedade, de épocas em épocas. As formas de organização, de mídia, também são variáveis. Porém, "se concebermos o esquecimento como algo normal da vida pessoal e cultural, então lembrar torna-se a exceção, a qual – especialmente na esfera cultural – requer precauções especiais e custosas. Estas precauções tomam a forma de instituições culturais"[53] (ASSMANN, 2008, p. 98). O Arquivo é uma destas instituições. Aleida Assman o enxerga como uma ferramenta de poder pois, sem arquivo, não há estratégia possível para controlar o passado e planejar o futuro. Jan corrobora:

> Uma sociedade se torna visível para si mesma e para outras por meio de sua herança cultural. Que passado se torna evidente nesta herança e que valores emergem de sua apropriação identificatória diz muito sobre a constituição e as tendências de uma sociedade[54] (ASSMANN, 1995, p. 133).

3.1.2 Arquivo

[53] O texto em língua estrangeira é: *"If we concede that forgetting is the normality of personal and cultural life, then remembering is the exception, which – especially in the cultural sphere – requires special and costly precautions"*.

[54] O texto em língua estrangeira é: "*Through its cultural heritage a society becomes visible to itself and to others. Which past becomes evident in that heritage and which values emerge in its identificatory appropriations tells us much about the constitution and tendencies of a society*".

Quando Aleida Assmann propõe um entendimento da memória a partir de sua oposição, o esquecimento, divide-a em duas dimensões: a ativa e a passiva. A memória passiva encontra-se na forma de potência. Enquanto Arquivo, a memória cultural guarda tudo que está na fronteira entre a lembrança e o esquecimento. Não são conhecimentos que foram materialmente danificados ou destruídos, não é este o ponto. São conhecimentos que estão fora do campo de atenção, apreciação e uso. Estão lá, armazenados e potencialmente disponíveis, mas não são reinterpretados. O tempo desatualiza o Arquivo, fazendo-o perder sua função e relevância: "A ideia de que a informação possa ser armazenada, num mundo em mudança, sem com isso sofrer enorme depreciação, é uma ideia falsa", diria Wiener (1968, p. 119). Entretanto, acredita Aleida, não se pode esperar somente do arquivista o despertar da obra inerte. Cabe ao pesquisador acadêmico ou ao artista examinar o conteúdo do Arquivo e recuperar a informação, enquadrando-a em um novo contexto (ASSMANN, 2008, p. 103). Para a autora, as obras artísticas e literárias estão destinadas a serem repetidamente lidas, exibidas, apreciadas e comentadas. E sua durabilidade depende da durabilidade dos laços sociais e dos enquadramentos. "A questão do tempo é essencial em todas as estimativas do valor da informação" (WIENER, 1968, p. 122). Esta é uma afirmação feita por Wiener em relação ao contexto de Guerra, quando o valor de uma informação é estimado pelo seu caráter sigiloso. Uma vez que o inimigo descobre seu conteúdo, a mensagem deixa de ser secreta, perde valor por ser comum aos adversários em conflito. Curiosamente, o mesmo raciocínio pode ser aplicado aqui, de forma inversa. O valor de uma obra cultural é estimado pela sua permanência. Seu valor aumenta, na medida em que o tempo passa e ela continua a perdurar na memória coletiva. É justamente o fato de ter-se tornado comum a todos que reside o seu valor. A obra remanescente é obra cujo valor de uso é inestimável.

> Ao recordar, interagir, ler, comentar, criticar e discutir o que foi armazenado em um passado remoto ou recente, os seres humanos participam de amplos horizontes de produção de significado. Eles não tem que começar de novo em cada geração, porque eles estão de pé sobre os ombros de gigantes, cujo conhecimento podem reutilizar e reinterpretar[55] (ASSMANN, 2008, p. 97).

---

[55] O texto em língua estrangeira é: "*In recalling, iterating, reading, commenting, criticizing, discussing what was deposited in the remote or recent past, humans participate in extended horizons of meaning-production. They do not have to start anew in every generation because they are standing on the shoulders of giants whose knowledge they can reuse and reinterpret*".

O acervo cultural de uma sociedade lhe é útil na medida em que sirva de insumo para novos aprendizados. Uma memória ativa armazena e reproduz o capital cultural da sociedade, a partir da reciclagem e da reafirmação de seu conteúdo. Para Aleida, "o que quer que tenha alçado à memória cultural ativa passou por rigorosos processos de seleção que fixam e asseguram a certos artefatos um lugar duradouro na memória cultural de uma sociedade"[56] (ASSMANN, 2008, p. 100). Este processo é chamado pela autora de "Canonização": a fixação de textos, pessoas, artefatos e monumentos se dá pela atribuição de um estado santificado, que os distingue de todo o resto por estarem carregados de grande significado e valor. "Elementos do cânone são marcados por três qualidades: seleção, valor e duração", afirma (ASSMAN, 2008, p. 100). Cânone é uma palavra de múltiplos sentidos, todos pertinentes: ao mesmo tempo que remete à ideia de sagrado, de doutrina, também tem o sentido de catálogo, modelo, como também de padrão. A obra cânone institui um padrão. Aquele que liga. Que não se constrói a cada nova geração, pelo contrário, sobrevive às gerações, que tem que reencontrá-lo e reinterpretá-lo de acordo com o seu tempo. Apenas uma parcela da História da Arte tem o privilégio de manter-se em circulação, promovendo a interação entre passado e presente e assim reafirmando seu estado canônico. Resumindo:

> A memória cultural, então, é baseada em duas funções separadas: a apresentação de uma seleção limitada de textos sagrados, obras de arte, ou históricos eventos-chave em um quadro atemporal; e o armazenamento de documentos e artefatos do passado que, de modo algum, atendem a esses padrões mas, no entanto, são considerados interessantes ou importantes o suficiente para não deixá-los desaparecer na estrada do esquecimento total[57] (ASSMANN, 2008, p. 101).

3.2 **Domínio Público**

Considerando-se a presunção de que a memória comunicativa não dura mais de 100 anos e que todo o conhecimento que perdure para além deste período é memória

---

[56] O texto em língua estrangeira é: "*Whatever has made into the active cultural memory has passed rigorous processes of selection, which secure for certain artifacts a lasting place in the cultural memory of a society*".

[57]O texto em língua estrangeira é: *"Cultural memory, then, is based on two separate functions: the presentation of a narrow selection of sacred texts, artistic masterpieces, or historic key events in a timeless framework; and the storing of documents and artifacts of the past that do not at all meet these standards but are nevertheless deemed interesting or important enough to not let them vanish on the highway to total oblivion*".

cultural – seja em estado canônico ou na forma de potencia – provavelmente, a memória cultural é patrimônio de domínio público. Significa dizer que os componentes que se somam a memória coletiva, entre os quais certos tipos de cultura objetivada, as obras artísticas e literárias, quando galgam ao acervo de memória cultural encontram-se fora dos limites da proteção legal – como visto, Berna estipula um período de proteção mínima de 50 anos após a morte do autor e a lei brasileira, 70 anos. Portanto, não seria arriscado afirmar que, juridicamente, a memória cultural, como conceitualmente discutida até aqui, é coisa pública. A memória cultural contem padrões herdados de comunicação. É tudo aquilo que, de alguma forma, compõe a partitura invisível que organiza a comunicação social e exprime a identidade de um grupo. É tudo que é comum a todos. Que é coisa nossa. E é muita coisa.

Em termos práticos, sair do período de exclusividade fixado em lei e adentrar no território do domínio público torna irrestrito o uso da obra artística ou literária: não se faz mais necessária a autorização prévia de quem quer que seja. Como explica Sérgio Branco (2001, p. 58), obras em domínio público podem ser copiadas, reeditadas, traduzidas, adaptadas, etc., sem que seja necessário pagar por isso. E, ao contrário da regra geral, que deve ser observada enquanto vigentes os direitos autorais sobre a obra, é possível fazer uso comercial destas obras, auferindo lucros com seu uso, independentemente de autorização de terceiros. Mas esta liberdade de utilizar para qualquer fim obras sob o domínio público não é valorizada, de forma a depreciar este patrimônio. É senso comum dizer que quando expira o título de propriedade intelectual, a obra "cai" em domínio público, como se "descesse" para outra condição, pior que a anterior. Pois se é de todo mundo, não parece ter valor. Mas se a lei de proteção autoral é um mecanismo de investimento a longo prazo em um acervo cultural de uso coletivo, que sentido faz manter a proteção se tal investimento é inócuo? Em princípio, criamos um regime artificial de escassez, em meio ao mundo em abundância de informação, para viabilizar a exploração econômica de expressões culturais, de modo a estimular a produção de conhecimento para livre utilização. Se não valorizarmos o conhecimento que é construído sob este regime, para que afinal estamos protegendo obras artísticas e literárias? Parece-me fundamental refletir sobre a função do domínio público para se discutir qualquer modificação no instrumento de proteção autoral.

> Nossos mercados, nossa democracia, nossa ciência, nossas tradições de liberdade de expressão e nossa arte dependem muito mais de um material de domínio público disponível gratuitamente do que de material informativo

> ainda sobre proteção. O domínio público não um resíduo gosmento deixado para trás quando todas as coisas boas estão protegidas pelos direitos autorais. O domínio público é a pedreira de onde extraímos os blocos de construção da nossa cultura. É, de fato, a maioria da nossa cultura. Ou, pelo menos, tem sido (BOYLE, 2008, p. 40).

Podemos escolher não nos importar com o esquecimento de expressões culturais fora do domínio do mercado e assumi-las como perda de memória. Parece-me que nunca andaríamos pra frente, pois todo o aprendizado acumulado seria descartado. Podemos, ao menos, preservar estas obras e deixa-las ali, armazenadas no Arquivo, em forma de potência, aguardando passivamente o momento em que sejam redescobertas. Ou podemos estimular um uso ativo da memória cultural, incentivando a reutilização destes conteúdos para a criação de novas obras, de forma a estimular a aprendizagem e, portanto, o desenvolvimento social. É somente com a valorização do acervo em domínio público que a privatização temporária da cultura se constitui como uma estratégia legítima.

> O domínio público, tal como o entendemos, é a riqueza de informações que está livre das barreiras de acesso ou reutilização, geralmente associadas com proteção de direitos autorais. É a base da nossa auto-compreensão, como expressa pelo nosso conhecimento e cultura compartilhados. É a matéria-prima a partir da qual derivam novos conhecimentos e da qual novas obras culturais são criadas. O domínio público age como um mecanismo de proteção que garante que essa matéria-prima esteja disponível no seu custo de reprodução – perto de zero – e que todos os membros da sociedade possam construir sobre ele. Ter um domínio público saudável e próspero é essencial para o bem-estar social e económico das nossas sociedades (KLANG, et al., 2013) [58].

Para valorizar a obra sob domínio público é preciso, antes de mais nada, reconhecer que todo o conhecimento novo é, de alguma forma, derivado de conhecimento anterior. Gilberto Gil já disse algo neste sentido: “O compartilhamento é a própria natureza da criação. Não há criação isolada. Ninguém é um criador sozinho, ninguém cria nada no vácuo”[59]. Henry Jenkins também: “Os escritores não criam no vácuo. Mesmo com toda esta celebração da originalidade, os autores criam muito a

---

[58] O *Manifesto do Domínio Público* foi elaborado no contexto das atividades da COMMUNIA, rede temática da União Européia sobre Domínio Público, realizadas entre setembro de 2007 e fevereiro de 2011. Traduzida por Carlos Affonso Pereira de Souza, Arthur Protasio, Eduardo Magrani e Koichi Kameda (Centro de Tecnologia e Sociedade – CTS/FGV) e José Murilo (Ministério da Cultura) a versão em português está disponível para assinatura em <http://www.publicdomainmanifesto.org/portuguese> . Acesso em 12 mai. 2016.

[59] Quando entrevistado por Brett Gaylor no documentário do *Remix: a Remix Manifesto*, disponível em: <http://youtu.be/Ycdt1yW096g>, com legendas em português.

partir de histórias, imagens, ideias que estão circulando ao seu redor"[60] (2010, p. 86). Portanto não há um autor-gênio, há, sim, pessoas inspiradas e talentosas que vivem em um determinado sistema social, com o qual compartilham um repertório simbólico, que é fonte e destino para toda e qualquer atividade criativa. Tanto Gil quanto Jenkins referenciam a sua maneira os conceitos de feedback e memória.

A valorização do domínio público facilita a compreensão do papel do mecanismo de proteção. A lei nada mais faz do que estimular a produção de obras artística e literárias, criando uma forma de gratificar o autor pelo seu trabalho que, posteriormente, será de utilidade pública. Quando institui a exclusividade, a lei incentiva a formação de uma memória cultural transcendente. Não estou creditando ao legislador o estado canônico deste ou daquele artista, desta ou daquela obra. Inclusive, grande parte de obras canónicas surgiram antes das leis de direitos autorais. Estou apenas dizendo que, a partir do momento em que se vive sob o regime capitalista e que o indivíduo deve lutar pela sua sobrevivência, se artistas não puderem usufruir da exclusividade sobre suas obras, talvez não tenham como dedicar tempo e recursos à produção simbólica, deixando assim de alimentar a memória cultural. Sem memória cultural, tudo seria memória comunicativa. Viveríamos em um eterno dia da marmota[61], sem nenhuma consciência de nosso passado e sem nenhuma projeção de vida futura.

Contudo, se o Estado de Direito contribui para a valorização econômica do trabalho artístico, deve contribuir para a valorização utilitária do resultado deste trabalho. A sociedade só entenderá a necessidade de proteger o artista se puder usufruir livremente de seu trabalho. Cabe ao Estado, o guardião do arquivo de obras sob o domínio público, estimular a memória cultural ativa, por meio da circulação e do reuso de obras desprotegidas.

---

[60] O texto em língua estrangeira é: "*Writers don't create in a vacuum. For all of our celebration of originality, authors draw heavily on stories, images, ideas that are circulating all around them*".

[61] O Dia da Marmota (Groundhog Day) é uma festa tradicional nos Estados Unidos e no Canadá, celebrada no dia 2 de Fevereiro. No filme "O Feitiço do Tempo", um repórter (Bill Murray) é designado para realizar a cobertura do evento em uma pequena cidade americana e fica preso no tempo, repetindo todos os dias a mesma pauta.

4 FONTES ON-LINE DE OBRAS SOB DOMÍNIO PÚBLICO

Obras sob o domínio público, digitalizadas ou digitais, estão espalhadas pela internet. Seja em sites institucionais, bancos de conteúdo especializado ou em blogs de colecionadores, com alguma dose de curiosidade e conhecimento da lei, é possível vasculhar a rede e encontrar livros, músicas, filmes, fotografias ou códigos de programação livres de direitos autorais. As fontes selecionados para este estudo são sites criados por instituições, governamentais ou não, que se dedicam ao armazenamento e a difusão de obras artísticas e literárias, em variados formatos. Como bibliotecas, não comercializam as obras disponíveis no acervo. Mas nem todas as obras estão aptas ao livre manuseio, algumas encontram-se sob proteção da licença Creative Commons ou possuem estado legal desconhecido.

Os sites selecionados são: Internet Archive: (https://archive.org/), Biblioteca Mundial Digital (https://www.wdl.org/), Biblioteca Digital Nacional do Brasil (http://bndigital.bn.br/) e Portal Brasileiro de Domínio Público (www.dominiopublico.gov.br). O objetivo aqui é observar a manutenção de uma biblioteca on-line que facilite o acesso e estimule o uso de obras artísticas e literárias sob o domínio público e descobrir maneiras de educar a população quanto à proteção autoral e seus limites. Para viabilizar o estudo, três eixos de análise foram criados:

Conteúdo do Arquivo

- Acervo: o volume de obras e os limites temporais e geográficos do acervo;
- Colaboradores: descrição das fontes que colaboram com o provimento do conteúdo;
- Acessos: análise das estatísticas de uso do site, se disponíveis, que indicam o interesse do usuário da internet em tal arquivo.

Identidade do Arquivo

- Missão, visão e valores: de que maneira os princípios que definem a identidade do acervo são comunicados e se refletem em sua atuação;

- Transparência: a existência de informações sobre a proveniência dos recursos financeiros e os valores necessários para a manutenção;
- Questões jurídicas: avaliação da existência ou não de informações quanto aos direitos de uso das obras acessíveis, além da existência ou não de esclarecimentos sobre a legislação autoral, que eduquem os usuários quanto à proteção de criações artísticas e literárias e seus limites.

Interface do Arquivo

- *Home*: avaliação da estrutura e da aparência da página inicial *(home),* se está organizada de forma a facilitar ou não a usabilidade do site;
- Busca: avaliação dos mecanismos de pesquisa disponíveis para que o usuário encontre o que procura ou até seja surpreendido por achados inesperados;
- Visualização: avaliação da forma como as obras disponíveis são apresentadas; a qualidade da ficha técnica, se é permitido o download e em qual qualidade e formato;
- Interatividade: se o site oferece cadastro para membros e recursos que permitam a comunicação entre estes;
- Compartilhamento: se o site oferece recursos de compartilhamento das obras entre os usuários da internet em geral;
- Acessibilidade: a existência ou não de ferramentas que possibilitam o acesso de deficientes visuais e auditivos. Também a existência de versões em múltiplos idiomas.

A partir da avaliação de cada um dos sites será feito um estudo comparativo. Ainda que alguns dos acervos avaliados não sejam mantidos por órgãos governamentais, o intuito aqui é produzir o conhecimento necessário para estimular o uso de obras sob o domínio público no Brasil.

4.1 **Internet Archive**

Fundando em 1996 pelo engenheiro americano Brewster Kahle, o Internet Archive é uma organização sem fins lucrativos com sede em São Francisco, na Califórnia. É um biblioteca on-line de livros, filmes, músicas, games, programas de computador e páginas da internet acessíveis livremente na rede. Por meio de uma parceria com a Alexa, empresa da Amazon que produz análises do tráfego da internet, o Internet Archive guarda cópias de páginas da web para, desta forma, mostrar sua evolução histórica.

Figura 4 - Logo



Fonte: Wikipédia

4.1.1 Conteúdo do Internet Archive

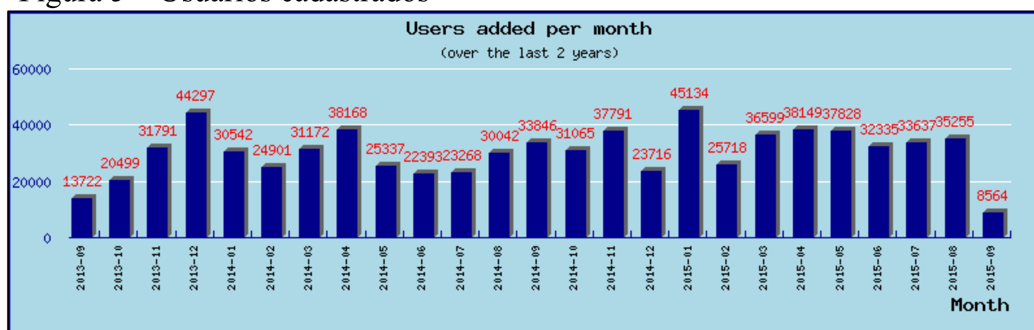
No Internet Archive, estão disponíveis mais de 400 bilhões de páginas da internet, arquivadas ao longo do tempo no banco de dados *Wayback Machine*. Como uma máquina do tempo, permite a visualização de versões anteriores das páginas. O Internet Archive também coleciona[62] mais de 8,1 milhões de livros, 2 milhões de filmes, 2,5 milhões de arquivos de áudio, 110 mil softwares, 1 milhão de imagens e 154 mil arquivos de concertos musicais. Mais de 160 mil coleções agrupam os conteúdos por fonte, por assunto ou por tipo de mídia. Todas estes dados quantitativos estão disponíveis na página inicial do portal, logo acima da barra de pesquisa.

Não há menção direta quanto aos recortes geográfico e históricos possíveis. Entretanto, o conteúdo disponível é proveniente de esforço próprio na digitalização de obras, assim como da colaboração de múltiplas entidades museológicas ou acervos públicos parceiros, o que indica a existência de obras de longa data, relacionados a muitas culturas e nacionalidades, já digitalizadas.

[62] Dados coletados em 03 de setembro de 2015.

Além de organizações formais, pessoas físicas podem colaborar com crescimento do arquivo. Qualquer um que se cadastrar no Internet Archive pode fazer uploads de conteúdo. De acordo com dados fornecidos pelo site[63], já são mais de dois milhões e trezentos mil usuários cadastrados.

Figura 5 – Usuários cadastrados



Dezenas de milhares de usuários se cadastram por mês para colaborar com o arquivo. O gráfico acima mostra a quantidade de cadastros realizados entre agosto de 2013 e agosto de 2015. Fonte: Internet Archive.

As colaborações dos usuários são organizadas em coleções comunitárias (*Community Texts, Communtity Media, Community Audio, Community Video*). Ao iniciar o processo de upload, é solicitado ao usuário que contribua com material sobre os quais possui os direitos autorais.

Figura 6 – Conteúdo colaborativo

Share your Files

Please contribute books, audio, and video files that you have the right to share.
The Internet Archive, a non-profit library, will provide free storage and access to them.
(We reserve the right to remove any submitted material.)

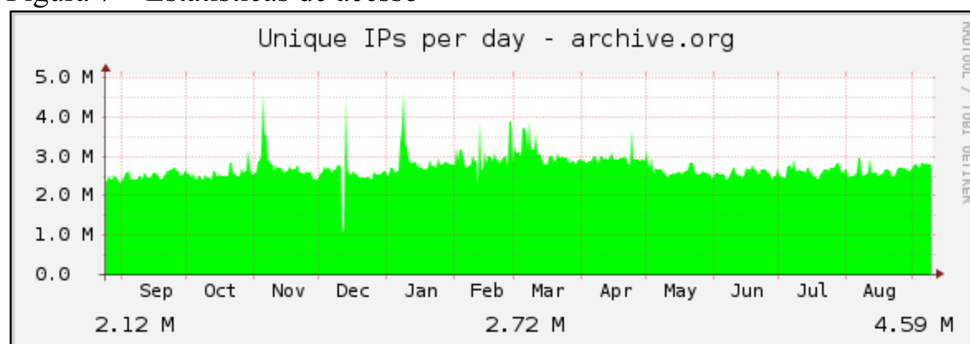
Upload Files

"Por favor contribuía com arquivos de livros, áudio e vídeos sobre os quais você tenha o direito de compartilhar", solicita o Internet Archive. Fonte: Internet Archive/ Reprodução.

Com relação aos acessos dos usuários da internet como um todo, de acordo com as estatísticas do site, mais de quatro milhões de pessoas acessam o Internet Archive diariamente.

[63] Dados coletados em 8 de setembro de 2015. Disponível em: https://archive.org/about/stats.php.

Figura 7 – Estatísticas de acesso



As estatísticas se referem ao período de setembro de 2014 a agosto de 2015. Fonte: https://archive.org/stats/.

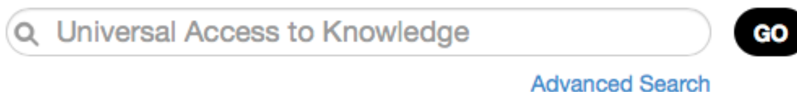
4.1.2 Identidade do Internet Archive

A missão do Internet Archive é sintetizada em uma única frase, visível na página inicial, atraindo o primeiro olhar do usuário: “acesso universal ao conhecimento”. A missão é colocada já na barra de pesquisa, atrelada à busca do usuário.

Figura 8 - Missão

Internet Archive is a non-profit library of millions of free books, movies, software, music, and more.





Na página inicial, a missão é exposta como uma marca d’água na barra de pesquisa, junto à definição do Internet Archive. Fonte: Internet Archive / Reprodução.

A missão permeia todo o site, repetindo-se em diversas páginas internas. Na seção ‘Sobre’ (*About*, https://archive.org/about/), é aprofundada – ser uma fonte de coleções históricas que existem em formato digital para pesquisadores, historiadores, acadêmicos, pessoas com deficiência e o público em geral. Segundo a visão do Internet Archive, “bibliotecas na internet podem transformar o conteúdo efêmero da internet em

artefatos duradouros da nossa vida política e cultural"[64]. Comparando-se à Biblioteca Real de Alexandria, uma das maiores do mundo antigo, o Internet Archive defende seus valores: "sem artefatos culturais, a civilização não tem a memória e o mecanismo necessários para aprender com seus sucessos e fracassos"[65] . Ao valorizar a importância das bibliotecas para o progresso da educação, o site reafirma seu propósito: "o Internet Archive está trabalhando para evitar que a Internet – um meio novo com grande significado histórico – e outros materiais nativos digitais, desapareçam com o tempo"[66]. De acordo com a organização, o livre acesso a literatura e outros escritos são, há muito tempo, considerados essenciais para a educação e para a manutenção de uma sociedade aberta. Além do acervo on-line, o Internet Archive realiza 13 projetos concomitantes, um deles, o BookMobile, com atuação off-line. Trata-se de uma biblioteca digital móvel (https://archive.org/texts/bookmobile.php), capaz de realizar downloads via satélite de livros sob o domínio público que estão disponíveis na internet, para imprimi-los em qualquer hora ou lugar, para todos. O BookMobile já viajou pelos Estados Unidos, pelo Egito e por Uganda.

Na mesma página consta que, desde 1999, o site recebe doações da empresa Alexa e de outras instituições. O usuário é convocado a realizar doações na página 'Doe' (*Donate*, https://archive.org/help) via cartão de crédito, paypal ou bitcoin, escolhendo o valores entre 10 a 1000 mil dólares ou especificando a quantia. São mencionados os destinos dado às doações: tecnologia (o custo de armazenamento do acervo no servidor da Amazon), capital humano (pagamento de 170 pessoas, entre engenheiros, arquivistas, bibliotecários e equipes de digitalização, de diversas partes do mundo) e os projetos desenvolvidos pela organização. No final da página é informado aos usuários americanos que a doação ao Internet Archive pode ser deduzida do imposto de renda anual.

Com relação às questões jurídicas, está acessível no menu invisível da home uma página interna, "Termos" (*Terms,* https://archive.org/about/terms.php), na qual são apresentados as políticas de uso, de privacidade e de direitos autorais com as quais os

---

[64] O texto em língua estrangeira é: "*Internet libraries can change the content of the Internet from ephemera to enduring artifacts of our political and cultural lives".*

[65] O texto em língua estrangeira é: "*without cultural artifacts, civilization has no memory and no mechanism to learn from its succeses and failures".*

[66] O texto em língua estrangeira é: "*The Internet Archive is working to prevent the Internet – a new medium with major historical significance – and other "born-digital" materials from disappearing into the past*".

usuários devem estar de acordo para utilizar o site. O Internet Archive se declara um acervo para fins acadêmicos e de pesquisa, logo, não é citada a possibilidade de uso profissional das obras para novas criações artísticas ou literárias. Ainda que o acervo esteja recheado de obras notoriamente sob o domínio público, como cada país estabelece seu período de proteção autoral, uma obra que já se encontra desprotegida em um país pode ainda estar sob proteção em outro, o que torna impossível estabelecer uma condição clara para o usuário interessado. Por isso, o termo esclarece que parte do conteúdo se encontra sob influência de jurisdições locais, nacionais e/ou internacionais, transferindo ao usuário a responsabilidade sobre as consequências legais em relação ao que pretende fazer das obras disponíveis no acervo. A aceitação do termo imputa na concordância quanto à obediência das leis e regulações aplicáveis de propriedade intelectual. De forma generalizada, é colocado que a utilização do acervo está delimitada pelo conceito de uso legítimo (*fair use*), previsto pela legislação autoral americana e também pelo art. 46 da lei de direito autoral brasileira, o que não faz sentido em casos de obras desprotegidas com os quais se pode fazer qualquer uso para qualquer fim e sobre os quais, portanto, o conceito em questão não se aplica.

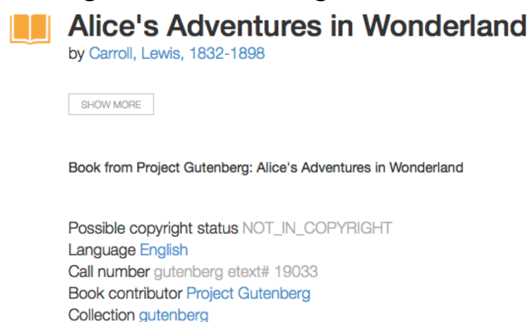
No menu invisível da home há ainda a sessão ‘Ajuda’ (*Help*, https://archive.org/help/), com informações para desenvolvedores e uma subseção de perguntas frequentes (*FAQs,* https://archive.org/about/faqs.php#Beta_Archive.org_Site), na qual encontram-se diversos tópicos, um deles sobre direitos (*Rights,* https://archive.org/about/faqs.php#Rights). O primeiro assunto abordado no tópico ‘direitos’ é “Posso usar isso ___ para___?, (*Can I use this___ for ___?*)”, que explica que o site não pretende limitar o uso do material digitalizado, contudo, não lhe é possível garantir com precisão o estado legal dos itens de suas coleções. Segundo o texto, o usuário deve estar ciente do termo de uso – o link da página referente é colocado – e que está por sua conta e risco quanto ao uso das obras disponíveis.

Além dos termos de uso e das perguntas frequentes, algumas informações sobre direitos autorais aparecem junto às obras. Se o usuário buscar por ‘Alice no país das maravilhas’, encontrará 92 resultados. Um deles, em formato de texto, foi inserido pelo Projeto Gutemberg (http://www.gutenberg.org), iniciativa comunitária proposta em 1971 por Michael Hardt, o criador dos *ebooks*, e que hoje consiste na disponibilização gratuita na internet de obras literárias sob o domínio público nos Estados Unidos. Ao

clicar neste resultado, o usuário é informado que, *possivelmente,* a obra não está sob proteção.

O autor desse livro é Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, inglês nascido em 14 de janeiro de 1832. Assim como a lei americana, a Inglaterra considera que uma obra literária está sob domínio público depois de 70 anos em que morreu o autor – a serem contatos a partir de 1 de janeiro subsequente à data da morte – ou da data de sua exibição pública por meio de uma apresentação autorizada (*performance*) ou de televisionamento (*broadcasting*)[67]. Caso o usuário conheça a lei e faça a conta – o ano da morte de Dodgson, 1898, é fornecido pelo próprio Internet Archive – descobre que o livro está sob o domínio público em seu país de origem, assim como em todos os países que estabelecem o mesmo período de proteção, inclusive o Brasil, de acordo com o artigo 41 da Lei de Direito Autoral brasileira.

Figura 9 – Estado legal



O site evita comprometer-se com o estado legal da obra. Fonte: Internet Archive /Reprodução.

Se o usuário buscar por 'Helena', obra literária do brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis, encontrará dois resultados. Um deles, em formato de audiolivro, foi inserido no arquivo em janeiro de 2015 pelo projeto Librivox (https://librivox.org). Idealizado pelo canadense Hugh McGuire, o Librivox consiste na oferta gratuita de livros sob o domínio público em formato sonoro. Voluntários registraram a leitura em áudio – qualquer um pode realizar esta tarefa cadastrando-se no site do projeto. No Internet Archive, 'Helena' já foi visualizado por 2.320 pessoas.

[67] O texto em língua estrangeira é: "*70 years from the end of the calendar year in which the last remaining author of the work dies, or the work is made available to the public, by authorised performance, broadcast, exhibition, etc*.". Disponível em: http://www.copyrightservice.co.uk/copyright/uk_law_summary . Acesso em 27 ago. 2015.

Machado de Assis nasceu em 1839 e faleceu em 1908, portanto, em 1978 sua obra caiu em domínio público no Brasil. No Internet Archive, esta informação é confirmada por meio de símbolos da licença Creative Commons.

Figura 10 - Creative Commons



O 'cc' significa Creative Commons. O outro símbolo, à direita, indica obra sem restrições[68]. Fonte: Internet Archive/ Reprodução

Nos dois casos, as obras foram inseridas no arquivo por fontes colaboradoras e, ao que parece, são as fontes que informam ao arquivo sobre o estado legal das obras. Devido a falta de uniformidade da lei de direito autoral – a convenção de Berna cria premissas globais, mas cada país possui legislação local – estabelecer a condição de cada uma das obras é uma missão impossível.

4.1.3 Interface do Internet Archive

A estrutura da página inicial é organizada de forma a facilitar a busca por conteúdo logo no primeiro acesso. A página inicial está dividida em quatro partes.

[68] Ver licença em http://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/.

Figura 11 - Página inicial do Internet Archive



Fonte: Internet Archive/ Reprodução.

A primeira parte (1), superior, traz a barra de pesquisa *Wayback Machine*. A segunda parte (2), com fundo preto, é mantida em qualquer página do site, à exceção do Blog. Traz, à esquerda, ícones que representam os tipos de mídia disponíveis, o menu invisível ao centro, que aparece quando o usuário passa o mouse (*mouse over*) e, à direita, estão os ícones de busca, upload de conteúdo e cadastro. No menu invisível estão as páginas internas, referentes a conteúdos institucionais – Sobre, Contato, Blog, Projetos, Doação, Ajuda, Termos, Empregos, Voluntariado, Equipe. Na terceira parte (3), vemos a logomarca do Internet Archive, a barra de pesquisa por conteúdo junto à definição da entidade e os artigos mais recentes do blog da instituição. E a quarta parte (4) apresenta as principais coleções do arquivo, nas quais os conteúdos estão agrupados por fonte, tipo de mídia ou temas. Na medida em que o usuário desce a barra de rolagem lateral do navegador, mais e mais coleções tornam-se visíveis.

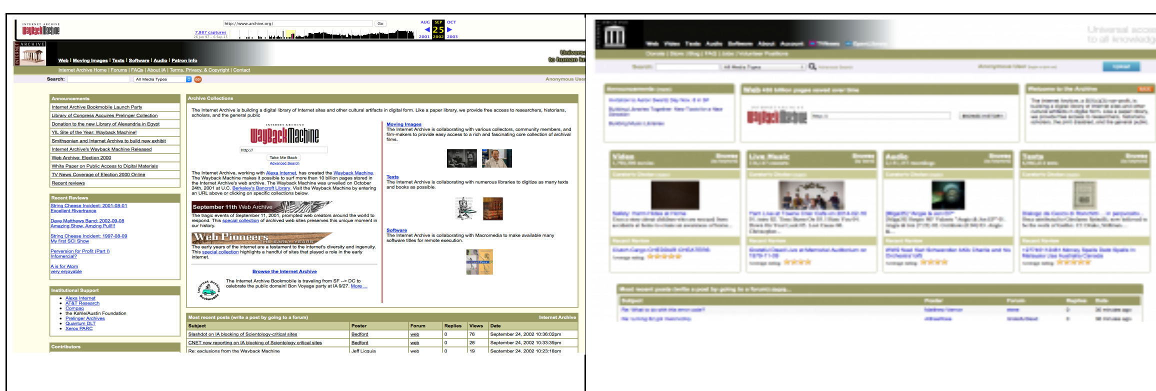
Interessante observar a evolução do Internet Archive usando a Wayback Machine, recurso que o próprio site oferece. O desenho atual da home é recente, foi lançado em 2014. Desde sua criação, em 1997, a interface sofreu seis transformações, quatro delas bastante significativas.

Figura 12 – Evolução da primeira página



Em 1997, estrutura em três colunas, poucas imagens na página inicial. Fonte: Internet Archive/ Reprodução

Em 2000, mudança de cores e estruturação. Fonte: Internet Archive/ Reprodução

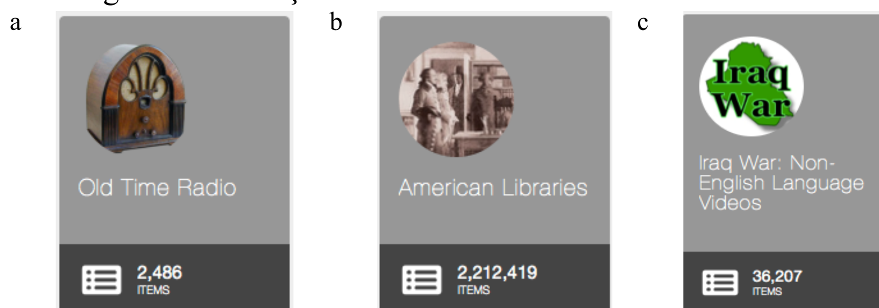


Em 2002, destaque para wayback machine. Fonte: Internet Archive/ Reprodução

Início de 2014, quatro colunas, nova logomarca e barra de pesquisa acima. Fonte: Internet Archive/ Reprodução

Em comparação às anteriores, a aparência atual é muito visual, caracterizando-se pela simplicidade e pela clareza. Há pouco texto na página inicial. As cores preta e branca, além de variações de cinza, compõem a palheta utilizada para destacar as imagens e os ícones que representam os tipos de mídia disponíveis. As coleções do arquivo aparecem em pequenos retângulos, em caixas verticais, cada uma com uma imagem representativa da coleção, um título indicativo e o número de itens disponíveis.

Figura 13 - Coleções



(a) Coleção de áudio / (b) Coleção de colaborador / (c) Coleção temática.
Fonte: Internet Archive / Reprodução.

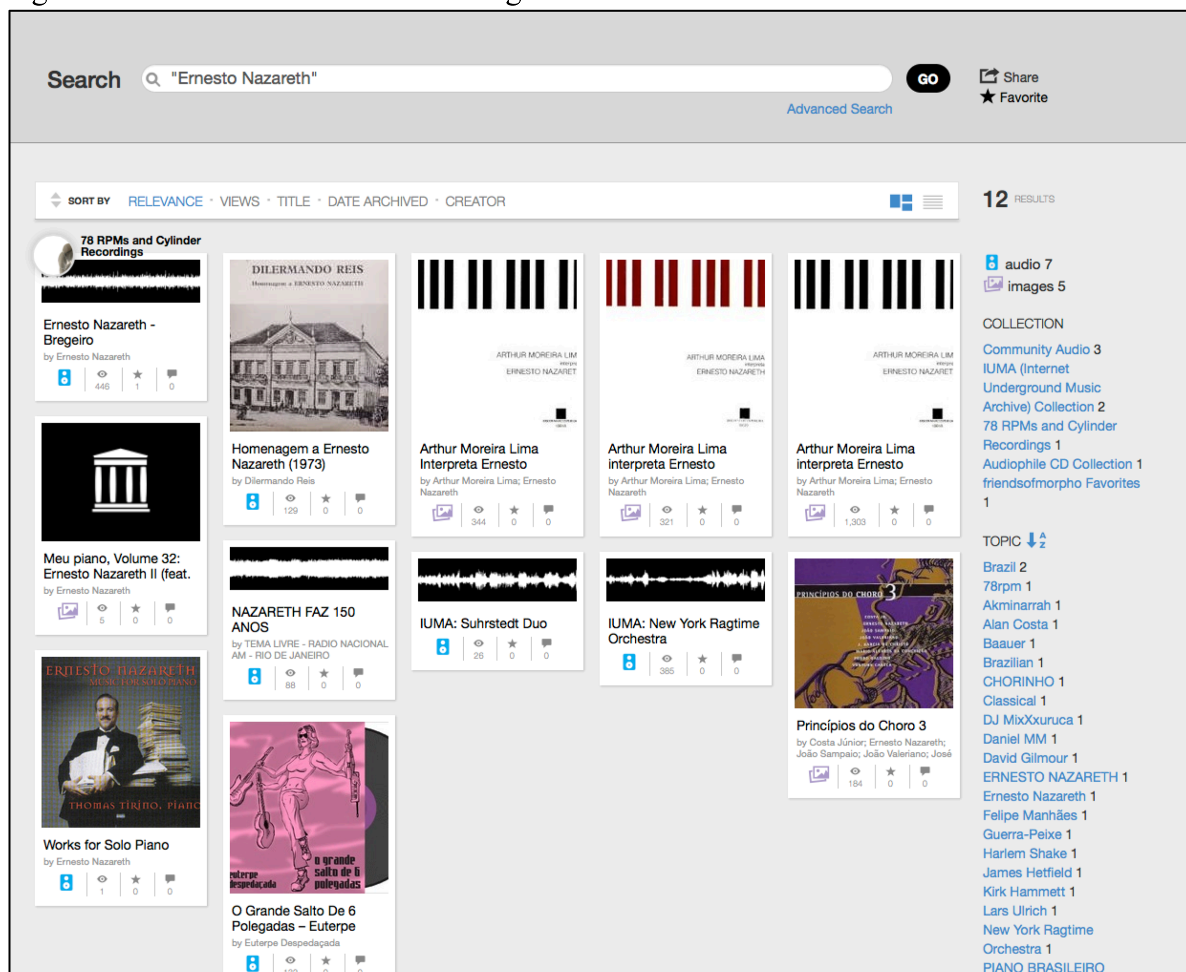
O usuário pode escolher uma das coleções ou fazer uma busca por palavra-chave na barra de pesquisa ou realizar uma busca avançada, com operadores booleanos, utilizando diferentes combinações. Os resultados aparecem em formato de lista textual ou em imagens, cabendo ao usuário optar pelo formato de sua preferência. Em ambos, há filtros por relevância, por número de visualizações, por data de arquivamento ou por criador, além de filtros por tipos de mídia, coleção ou tópico. É possível marcar o resultado como favorito, com um ícone ao lado da barra de busca. Também há um ícone de compartilhamento mas, até o momento, não está habilitado.

Figura 14 – Resultado de busca em lista

Aparência em formato de lista textual do resultado de pesquisa com a palavra-chave “Ernesto Nazareth”. O usuário pode marcar o resultado como favorito. Fonte: Internet Archive/Reprodução.

Se o usuário buscar pela palavra-chave ‘Ernesto Nazareth’, compositor brasileiro falecido em 1934, encontrará 12 resultados.

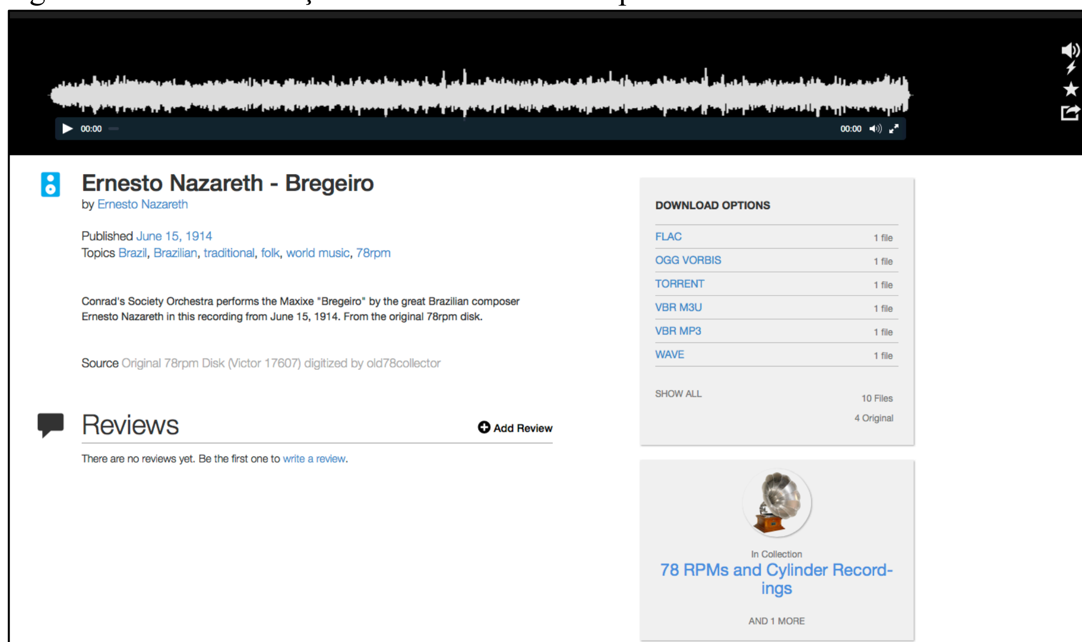
Figura 15 - Resultado de busca em imagem



Aparência em formato visual do resultado da mesma pesquisa. Fonte: Internet Archive/Reprodução.

Ao escolher visualizar um dos resultados, o usuário encontra todos os formatos de arquivo disponíveis para download. Neste momento, o ícone de compartilhamento está habilitado. De acordo com a legislação brasileira, as obras de Nazareth já estão em domínio público, porém o Internet Archive não apresenta nenhuma informação no sobre o estado legal da composição.

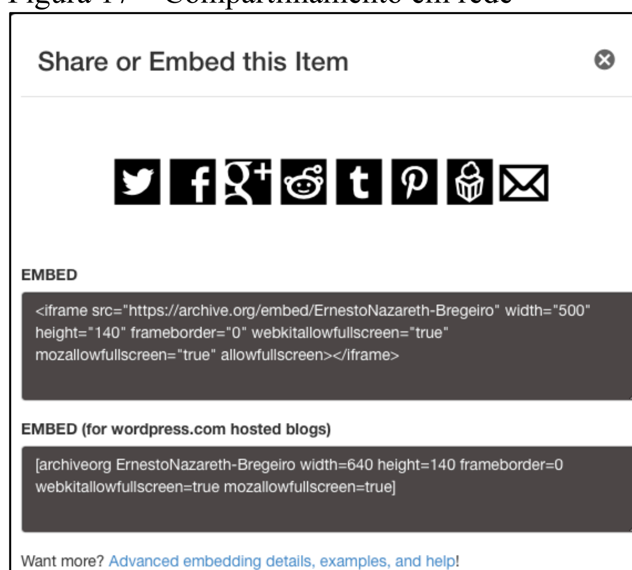
Figura 16 – Sem indicação de obra em domínio público



A grafia correta do título da composição de Ernesto Nazareth é ‘Brejeiro’. Fonte: Internet Archive/ Reprodução.

Um dos usuários cadastrados inseriu a obra de Nazareth na coleção de discos de 78 rotações, com mais de 11 mil itens. Todas as coleções possuem página própria na qual se encontram informações sobre a proposta da coleção, sobre os usuários membros e um fórum de discussão entre eles. A coleção pode ser indicada como favorita e compartilhada de várias maneiras com usuários não membros do site.

Figura 17 – Compartilhamento em rede



O item pode ser compartilhado via redes sociais e incorporado a qualquer website. Fonte: Internet Archive/Reprodução

Quem se interessar pela coleção pode se cadastrar no fórum para participar das discussões ou receber atualizações dos assuntos em pauta. A coleção de registros sonoros em 78 rotações ou cilíndrico integra uma coleção maior, de áudio em código aberto (*Open Source Audio*), que faz parte de uma coleção ainda mais abrangente intitulada ‘música, arte e cultura’, com mais de 19 mil resultados.

Figura 18 – Fórum de discussão

78 RPMs and Cylinder Recordings

Share
Favorite

Listen to this collection of 78rpm records and cylinder recordings released in the early 20th century. These recordings were contributed to the Archive by users through the Open Source Audio collection.
MORE

About Collection Forum

78 RPMs Forum RSS New Post

Subject	Poster	Replies	Date
Charley Drew	joepaw	0	Apr 17, 2015 6:24am
Wladyslaw Podoszek - Celcia Polka	AdamGarcia	0	Apr 8, 2015 4:47pm
Changing audio's identifier	bermarte	0	Oct 5, 2014 3:09am
The real us	ssashtray	3	Aug 18, 2014 12:26am
JUAL OBAT ABORSI CAIR - 081327669080 - OBAT PENGGUGUR KANDUNGAN	fatmawati4	0	Jul 1, 2014 8:25am
How To Upload To 78rpm & Cylinder Archive	Grandpa's 78's	0	Jun 10, 2014 6:00am
Apple TV	bikemanz	0	Apr 16, 2014 3:48pm
Disable "Related Videos" from embed	wizra	2	Apr 14, 2014 7:49pm

Fórum de discussão da coleção fonogramas gravados em discos de 78 rotações ou cilíndricos. Fonte: Internet Archive/Reprodução

Quando o usuário cadastrado decide sair do sistema, ao passar o mouse por cima do botão de saída é convidado à fornecer sua opinião sobre a experiência no Internet Archive. Ao apertar o botão, uma janela solicita ao usuário que descreva sua opinião com detalhes. É colocado que os comentários dos usuários são levados em consideração para o aprimoramento do site (*feedback*). Também é perguntado se o usuário pode ser contatado sobre o comentário. Na mesa janela, encontra-se um link para um vídeo tutorial que explica as funcionalidades da nova versão do Internet Archive.

Figura 19 - Feedback

Fonte: Internet Archive/Reprodução

Com relação a questões de acessibilidade, a organização inclui coleções de *audiobooks*, para deficientes visuais mas não é possível realizar buscas por meio de comandos sonoros. Além do inglês, o site não dispõe de versões em outros idiomas.

4.2 **Biblioteca Mundial Digital**

A Biblioteca Mundial Digital é um projeto da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, realizado com o apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), e em cooperação com bibliotecas, arquivos, museus, instituições educacionais dos países membros da Organização das Nações Unidas. James H. Billington, bibliotecário do Congresso Americano, foi quem a propôs em discurso realizado em 2005, na comissão dos Estados Unidos na Unesco. Em abril de 2009, foi lançada a primeira versão do site, com a contribuições de 26 países. Um ano depois, uma carta régia estabeleceu uma estrutura permanente de governança que inclui um encontro anual dos parceiros, um Conselho Executivo eletivo, comitês

encarregados de prestar aconselhamento ao Conselho Executivo e um gerente institucional.

Figura 20 - Logo



Fonte: WDL/ Reprodução

4.2.1 Conteúdo da Biblioteca Mundial Digital

A Biblioteca Digital Mundial conta com mais de 12 mil itens, sobre 193 países, entre 8000 A.C. e 2000 D.C., dados fornecidos na home do site, na barra de pesquisa. A clara comunicação espaço-temporal está em acordo com o foco do arquivo: materiais primários, de grande significado histórico, como manuscritos, mapas, livros raros, gravações, filmes, impressos, fotografias e outras fontes primárias.

O provimento do conteúdo é unicamente institucional. Atualmente a biblioteca possui 186 organizações parceiras de mais de 70 países, entre elas a Biblioteca Nacional do Brasil. A organização não possibilita cadastro para usuários nem fornece informações sobre o número de acessos ao site.

4.2.2 Identidade da Biblioteca Mundial Digital

A missão e os objetivos da Biblioteca Mundial Digtal encontram-se unicamente na página interna 'sobre' ('*about*' http://www.wdl.org/en/about/), parcialmente traduzida para o português. Segundo informa a versão em português, a Biblioteca Mundial Digital "disponibiliza na Internet, gratuitamente e em formato multilíngue, importantes fontes provenientes de países e culturas de todo o mundo". Os objetivos

estão listados em tópicos: "Promover a compreensão internacional e intercultural; Expandir o volume e a variedade de conteúdo cultural na Internet; Fornecer recursos para educadores, acadêmicos e o público em geral; Desenvolver capacidades em instituições parceiras, a fim de reduzir a lacuna digital dentro dos e entre os países". A versão em inglês conta com um texto maior. Também é colocado que a biblioteca "possibilita a descoberta, o estudo e o desfrute de significativos tesouros culturais e documentos históricos de várias maneiras em um único local"[69].

As instituições parceiras colaboram com o conteúdo como também com recursos tecnológicos e financeiros. Também na página 'sobre' é possível encontrar um link (http://www.wdl.org/en/contributors/) no qual encontram-se listados os valores doados por cada uma das instituições parceiras. O site não esmiúça o uso do dinheiro. Ainda que usuários não possam colaborar com conteúdo, a doação é incentivada. Basta preencher um formulário na página 'doe' ('*donate*', http://www.loc.gov/philanthropy/giving/step2.php).

Questões jurídicas estão contidas na página 'jurídico', traduzida integralmente para o português. No que tange os direitos autorais, a BM limita-se a explicar em sua página de perguntas frequentes (http://www.wdl.org/pt/faq/) que o conteúdo disponível é fornecido por parceiros e que

> questões relacionadas a direitos autorais sobre conteúdos de parceiros deverão ser direcionadas a esse parceiro. Ao publicar ou, de outra forma, distribuir materiais encontrados em coleções de um parceiro da Biblioteca Digital Mundial, o pesquisador tem a obrigação de determinar e satisfazer a legislação nacional e internacional sobre direitos autorais ou outras restrições de utilização.

Portanto, cabe ao parceiro fornecedor de conteúdo indicar o estado legal das obras compartilhadas e, ao interessado, conhecer a legislação autoral de seu país de origem. A BDM convida o visitante a acessar a página da Organização Mundial de Propriedade Intelectual, OMPI (em inglês, WIPO, http://www.wipo.int/about-ip/), para maiores informações. Se assim fizer, o interessado perceberá que, devido ao histórico longínquo das obras disponíveis, grande parte do acervo da BDM está em domínio público. Porém, não há nenhuma informação sobre o estado legal de cada uma das obras, quando visualizadas em buscas realizadas no arquivo.

---

[69] O texto em língua estrangeira é: "*The WDL makes it possible to discover, study, and enjoy cultural treasures and significant historical documents on one site, in a variety of ways*".

4.2.3 Interface da Biblioteca Digital Mundial

A estrutura da página inicial da Biblioteca Digital Mundial está organizada de forma a direcionar a pesquisa logo no primeiro acesso. Com muitas imagens e nenhum texto corrido, a home está organizada em faixas com rolagem horizontal. A primeira faixa (1) ocupa boa parte da tela. Possui um menu no topo, com diferentes categorias de buscas, e opções do site em múltiplos idiomas, além da barra de pesquisa, com uma imagem randômica ao fundo. Caso se interesse pela imagem, o usuário encontra informação sobre esta ao passar o mouse por cima de um ícone. A segunda faixa (2) traz os itens disponíveis de forma aleatória e sua apresentação muda de acordo com a opção de idioma do site escolhida. A terceira (3), organiza os itens por instituições colaboradoras e a quarta (4) mostra os itens adicionados de forma cronológica decrescente. Abaixo das faixas horizontais, ao final da home, está uma caixa de conteúdo em destaque (5) e atualizações do perfil da BDM no Twitter (6). Por último, o usuário encontra um menu (7) com as páginas internas institucionais da BDM, um botão do Twitter para quem deseja seguir o perfil da BDM e os logos da Biblioteca do Congresso Americano e da Biblioteca Digital Mundial, com a chancela da Unesco ao lado.

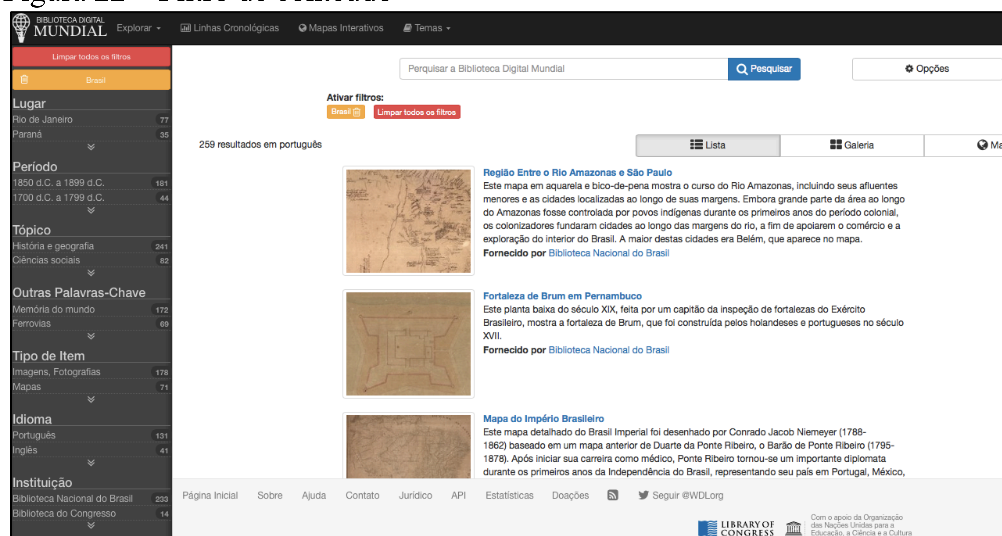
Figura 21 - Aparência da home.

Fonte: BDM/ Reprodução

Existem múltiplas formas de realizar buscas na BDM. O usuário pode decidir pesquisar por palavra-chave na barra de pesquisa ou pode escolher uma das opções do menu localizado na barra de fundo preto no topo da página que se mantem em qualquer direção selecionada pelo usuário. As opções são ‘Explorar’, ‘Linhas Cronológicas’, ‘Mapas Interativos’ e ‘Temas’.

Em ‘Explorar’, há um sub menu que traça rotas de navegação por lugar, período, tópico, tipo de item, idioma e instituições. Se optar pela busca geográfica, o usuário encontrará 11 faixas de conteúdo de rolagem horizontal, o padrão visual e organizacional de conteúdo do arquivo. Os lugares disponíveis são África, América do Norte, América Latina e Caribe, Antártida, Ásia Central e Sul, Europa, Leste Asiático, Mundo, Oceania e Pacífico, Oriente Médio e Norte da África, e Sudeste da Ásia. Europa, é a região com o maior número de itens (mais de quatro mil) e Antártida com o menor (quatro). As faixas, quando selecionadas, se fragmentam em novas faixas de conteúdo de rolagem horizontal, cada uma relacionada a um país. Na faixa América Latina e Caribe, o Brasil possui mais de 250 itens fragmentados em novas faixas de rolagem horizontal, cada uma referente a um estado da federação. A primeira faixa organiza os itens de todos os estados. Quando selecionada, é possível ver todos os conteúdos organizados em lista, galeria ou mapa, ficando a critério do usuário o formato de visualização. No formato de lista, é possível ler uma descrição resumida do item e a fonte fornecedora. No lado esquerdo, há uma coluna com filtros geográfico, temporal, por tópico, palavra-chave, tipo de item, idioma ou instituição.

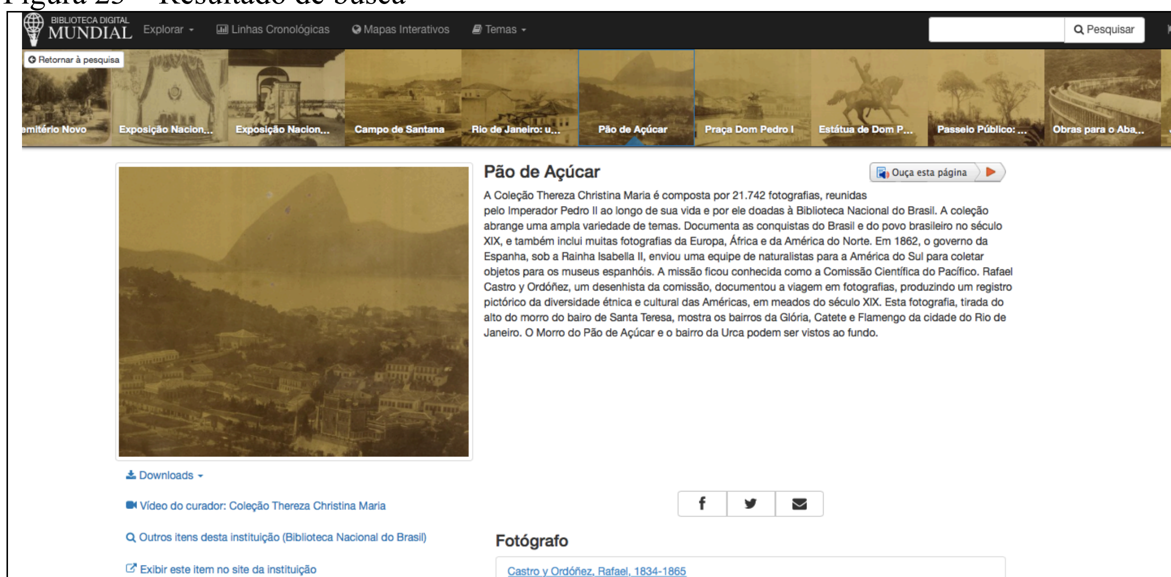
Figura 22 – Filtro de conteúdo



Na coluna esquerda, encontram-se filtros de conteúdo dentro do contexto selecionado, no caso, o Brasil. Fonte: WDL/Reprodução

O Rio de Janeiro é o estado brasileiro no qual consta material em maior quantidade, com 77 resultados. Selecionado o item de título *Pão de Açúcar*, o usuário vê a descrição detalhada da obra com ficha técnica, opção de download, vídeo relacionado, outros itens desta mesma fonte provedora, link para visualização na instituição e itens semelhantes disponíveis no arquivo. Ícones do facebook, twitter e email sinalizam a possibilidade de compartilhamento do material. Uma galeria de imagens no topo da página mantém visível o resultado da pesquisa.

Figura 23 – Resultado de busca



No lado direito superior encontra-se botão que permite ao usuário ouvir a descrição sonora do conteúdo da página. Fonte: WDL/Reprodução

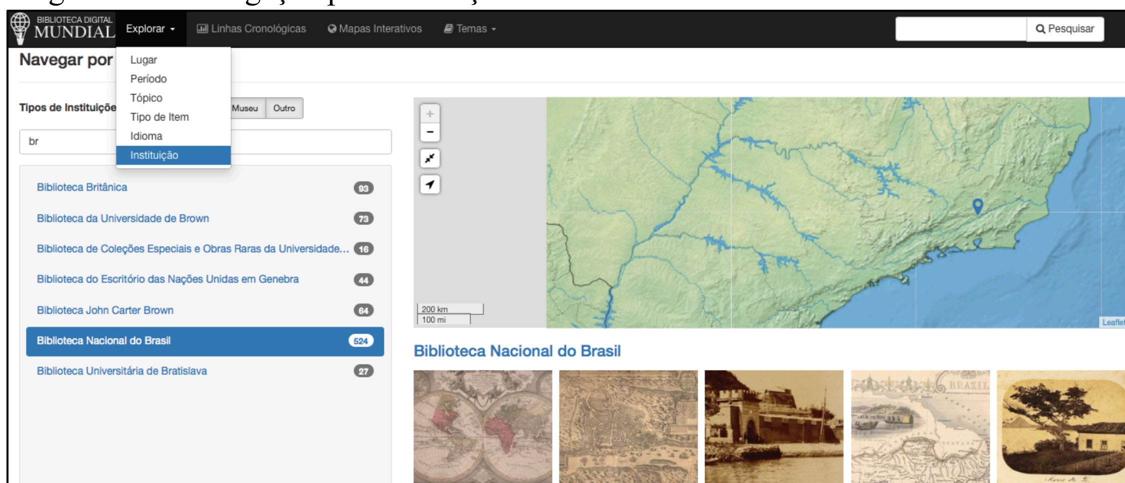
A ficha técnica é bem completa, mas não esclarece sobre o status legal da obra, ainda que junto à autoria (*Castro y Ordóñez, Rafael, 1834-1865*) esteja a data de nascimento e falecimento do autor, a data da criação (*1862 d.c.)* e o lugar (*América Latina e Caribe-Brasil/Rio de Janeiro/Rio de Janeiro* – todos clicáveis), dados que podem ajudar no cálculo do período de proteção. Traz também Informações da publicação (*Rio de Janeiro*), título no idioma original (*O pão de Açúcar*), o tópico (*História e geografia/geografia e viagem e/ou História da América do Sul/Brasil* – todos clicáveis), palavras-chave (*Baías, Igrejas, Memória Mundo, Mercados, Montanhas, Morro do Pão de Açúcar* – todas clicáveis), tipo de item (*Imagens, Fotografias*), descrição física (*1 foto: papel albumina, preto e branco; 16.3x26 cm),* coleção (*Coleção Thereza Christina Maria),* instituição (*Biblioteca Nacional do Brasil*), recursos externos (o link da foto no site da Biblioteca Nacional do Brasil,

http://hdl.loc.gov/loc.wdl/brrjbn.1611) e, por último, a estrutura internacional para interoperabilidade de imagens (http://www.wdl.org/pt/item/1611/manifest). Com a sigla IIIF, esta estrutura padroniza o método de descrição e entrega de imagens através da internet. Segundo a página 'sobre' do site da IFF (http://iiif.io/about.html), o objetivo desta estrutura é:

> Dar a estudiosos a uniformização e o acesso, em um nível sem precedentes, à riqueza de recursos baseados em imagens hospedadas em todo o mundo. Definir um conjunto comum de interfaces de programação de aplicativos que suportam a interoperabilidade entre repositórios de imagens. Desenvolver, cultivar e documentar tecnologias compartilhadas, como servidores de imagem e clientes da Web, que fornecem uma experiência de usuário de classe mundial, para o visionamento, a comparação, a manipulação e a anotação de imagens (IIIF, 2015).

Ainda na opção 'Explorar', no menu permanente, caso o usuário opte por explorar 'Períodos', encontrará materiais que datam de 1 a.C. e anterior até 2000 d.C. Os 'Tópicos' são Ciência da computação, informação e obras gerais; Filosofia e Psicologia; Religião; Ciências Sociais; Idiomas; Ciências naturais e Matemática; Tecnologia (Ciência Aplicada); Artes, Belas Artes e Artes Decorativas; Literatura e Retórica; e História e Geografia, este último tópico com o maior número de itens (10.183). Em 'Tipo de item', encontram-se diários, filmes, imagens e fotografias, jornais, livros, manuscritos, mapas e registros fotográficos. Em 'Idiomas', o usuário encontrará conteúdo organizado em 127 línguas. Em todos estas categorias da opção 'Explorar', o conteúdo está organizado em faixas de rolagem horizontal e seu visionamento é igual ao detalhado no item *Pão de Açúcar,* como página padrão de detalhamento de cada obra. Somente em 'Instituição', na qual o conteúdo é organizado por fonte, a navegação se apresenta de forma diferente.

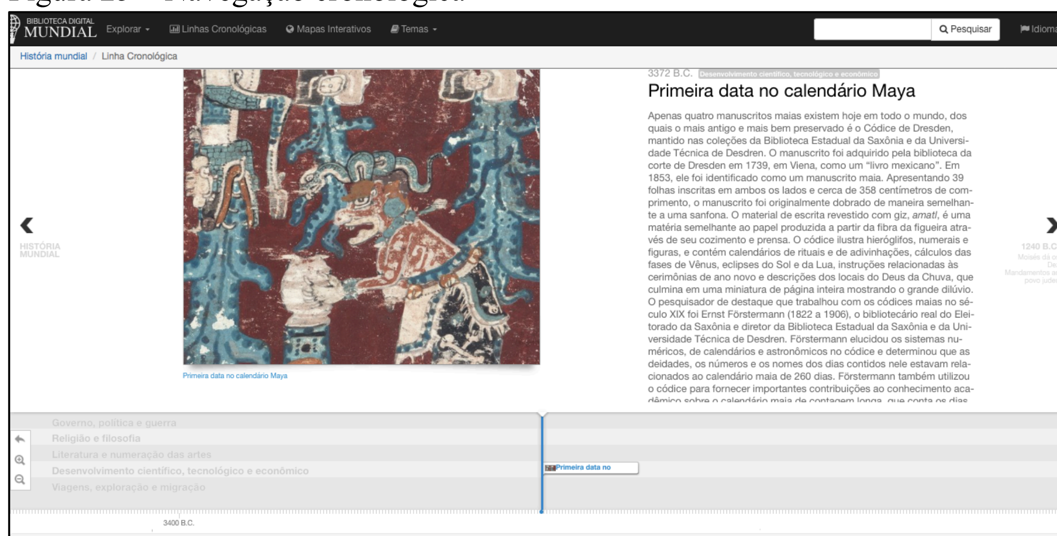
Figura 24 – Navegação por instituição



Em 'Explorar' a navegação por instituição mostra um mapa. É possível ver que a Biblioteca Nacional do Brasil forneceu mais de 500 itens. Cada um é visualizado no mesmo formato da página padrão de obras, detalhada na seleção do item *Pão de Açúcar*. Fonte: WDL/ Reprodução.

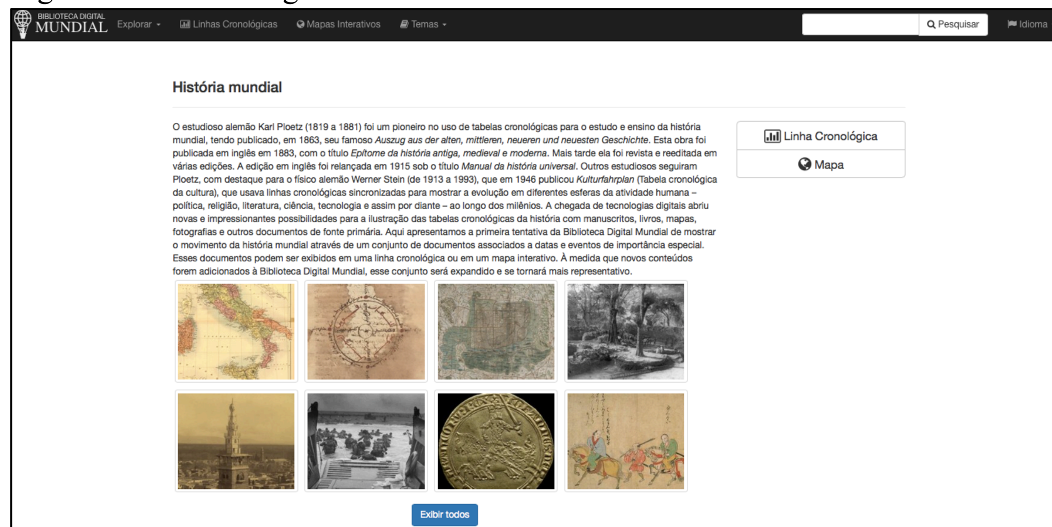
Voltando ao menu permanente, a opção 'Linhas cronológicas' traz quatro categorias de pesquisa: História dos Estados Unidos; História Mundial; Livros, manuscritos, gravuras; Mapas chineses, e também Manuscritos iluminados da Europa. Em todos eles, a visualização se dá por meio de uma linha do tempo horizontal. A categoria História Mundial é inspirada no trabalho do estudioso alemão Karl Ploetz (1819 a 1881), pioneiro no uso de tabelas cronológicas para o estudo e ensino da história mundial.

Figura 25 – Navegação cronológica



Linha Cronológica da História Mundial, cujo primeiro item é o Códice de Dresden, um dos manuscritos Maias da Biblioteca Estadual da Saxônia e da Universidade Técnica de Dresden, em Viena. Setas laterais movimentam a linha do tempo. Caso o usuário selecione o link História Mundial, logo abaixo da barra permanente de fundo preto, é levado a uma página no formato de galeria, como mostra a figura abaixo. Fonte: WDL/Reprodução

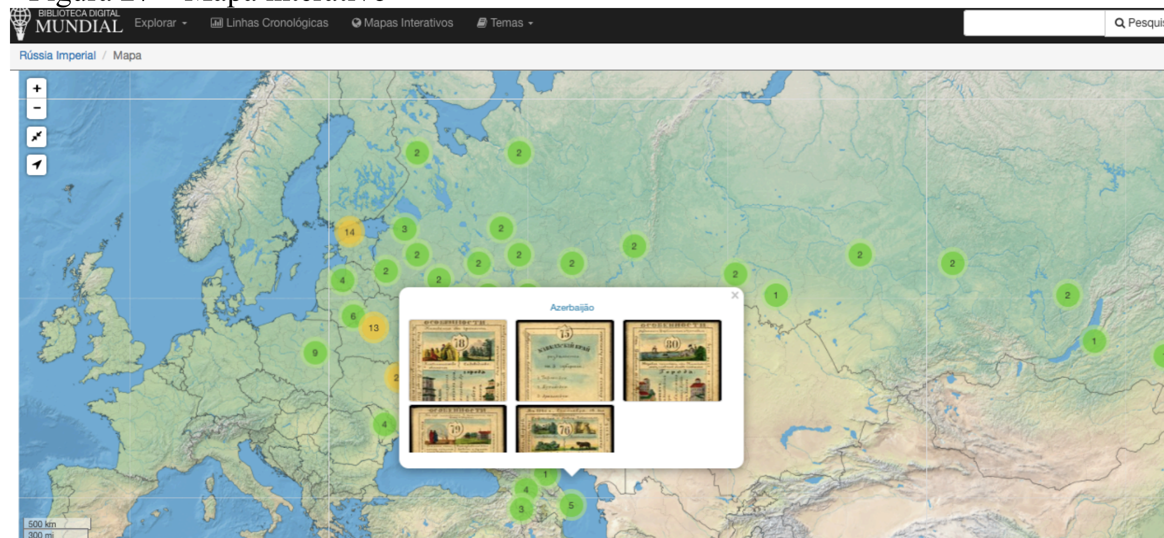
Figura 26 – Formato galeria



No formato galeria, o usuário visualiza todos os materiais e pode optar por voltar a visualização por linha cronológica ou em mapa. O visionamento de cada item é feito de acordo com a página padrão de obras, detalhada no item *Pão de Açúcar*. Fonte: WDL/Reprodução

A opção ‘Mapas interativos’, do menu permanente, traz as mesmas categorias da opção ‘Linhas Cronológicas’, além de mais uma, chamada ‘Rússia Imperial’. Neste formato de navegação, o usuário se depara com um mapa no qual o conteúdo é organizado por localização.

Figura 27 – Mapa interativo



Mapa interativo da Rússia Imperial, com itens relacionados ao Azerbaijão. Cada um deles é visualizado no mesmo formato da página padrão de obras. Fonte: WDL/ Reprodução.

Por último, a opção ‘Temas’, no menu permanente, traz apenas um tema, a Ciência Árabe e Islâmica na Tradição Científica Ocidental, ainda não traduzido para o

português. Nele, o usuário encontra material organizado em seções temáticas e/ou dispostos no mapa interativo ou na linha cronológica.

Como já apontado, a Biblioteca Digital Mundial disponibiliza conteúdo em 6 idiomas (árabe, inglês, espanhol, francês, português, russo e mandarim), possui recurso de áudio descrição em suas páginas internas de obras, e ícones que sinalizam a possibilidade de compartilhar os resultados de busca nas redes sociais.

4.3 **Biblioteca Nacional Digital do Brasil**

A Biblioteca Nacional Digital do Brasil, BNDigital, disponibiliza na internet obras sob o domínio público ou com a autorização de publicação do titular do direito autoral, depositadas no acervo geral da Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil, exceto músicas gravadas em discos de 78 rotações, que só podem ser acessadas na íntegra no prédio da sede da FBN, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Foi lançada oficialmente em 2006 com coleções que vinham sendo digitalizadas desde 2001 em parcerias com instituições nacionais e internacionais.

Figura 28 - Logo.



Fonte: BNDigital/ Reprodução

4.3.1 Conteúdo da Biblioteca Nacional Digital do Brasil

Na primeira página do portal BNDigital, o usuário é informado que constam no acervo digital mais de 1 milhão e 500 mil documentos de livre acesso, mas não está claro se este número inclui também a Hemeroteca Digital. Na primeira página, não há menção direta quanto aos recortes temporais e geográficos. Esta informação está disponível na página de perguntas frequentes, na qual se descobre que o acervo abrange

um período que vai do século XV ao início do século XX, entre documentos cartográficos, iconográficos, manuscritos, bibliográficos, periódicos e sonoros.

O conteúdo disposto on-line está em baixa resolução. Caso deseje cópias digitais em melhor resolução, o usuário deve solicitar autorização e justificar à curadoria do acervo da instituição o objetivo da reprodução da obra. Todo o material digitalizado é proveniente do laboratório de digitalização da FBN, assim como de parceiros que fornecem coleções. As instituições parceiras nacionais integram a Rede de Memoria Virtual Brasileira (http://redememoria.bn.br), entre elas o Arquivo da Cidade do Rio de janeiro, a Fundação Casa de Rui Barbosa, a Fundação Joaquim Nabuco e o Museu Histórico Nacional. Entre as internacionais estão a Biblioteca Mundial Digital, a Biblioteca Nacional da Argentina, a Biblioteca Nacional da França e a Biblioteca Digital do Patrimônio Iberoamericano. Os usuários podem colaborar com conteúdo autoral, desde que a autorizem a publicação no site.

É possível realizar um cadastro no site, ainda que isso não esteja claramente explicado. Ao acessar o item 'Acervo Digital' no menu principal, o usuário encontra a opção de *login* no sub menu. Ao clica-la, surge a janela de *login* e senha, mas nada é informado sobre o procedimento para cadastro. No item 'ajuda' o usuário consegue descobrir que o cadastro no chamado "terminal web' é feito pessoalmente em visita à biblioteca/unidade de informação.

Estatísticas de acessos estão disponíveis em uma das seções da página 'Sobre a BNDigital'. São cerca de 70 mil visitas únicas mensais (entre abril e maio de 2015), sendo que os estados de São Paulo e Rio de Janeiro lideram o ranking por região. Já a página da Hemeroteca Digital Brasileira acumula mais de 1 milhão e 700 mil acessos registrados nos últimos 30 dias (novembro a dezembro de 2015).

4.3.2 Identidade da Biblioteca Nacional Digital do Brasil

Os princípios que definem a identidade da Biblioteca Nacional Digital encontram-se dispersos em diferentes seções internas da página 'sobre a BNDigital', todas carregadas de extenso texto. A seção 'Missão' (http://bndigital.bn.br/sobre-a-bndigital/?sub=missao) explica que a BNDigital materializa duas das tradicionais missões das bibliotecas nacionais: "preservar a memoria cultural e proporcionar o

amplo acesso às informações contidas em seu acervo”. Na seção ‘Políticas de digitalização’ (http://bndigital.bn.br/sobre-a-bndigital/?sub=politicas-de-digitalizacao), da mesma página, a missão é novamente citada, de outra forma: “coleta, tratamento e conservação do patrimônio documental brasileiro em língua portuguesa e sobre o Brasil; bem como assegurar seu estudo, divulgação e as condições para sua disseminação”. Segundo o site, a conversão do formato analógico para o digital propicia novas formas de acesso às coleções e contribui para a preservação de obras originais. Para além da dimensão puramente técnica, é colocado na seção ‘Apresentação’, que a digitalização do impresso implica, na visão do Estado brasileiro, “o tornar visível de todo uma crise das estruturas culturais tradicionalmente centradas no livro e na leitura individualizada”. Faz-se um alerta para as consequências do risco de incorrer “no paradigma tecno-mercantilista”: a redução, segundo o texto do site, da ideia de “sociedade de informação’ ao conceito de infraestrutura digital e a preservação da memoria cultural segundo debates mercadológicos com interesse no melhor padrão a ser adotado: “a democratização do acesso à memória cultural não deve furtar-se à pesquisa de uma orientação nacional para os mecanismos de busca”, coloca o texto (http://bndigital.bn.br/sobre-a-bndigital/?sub=apresentacao).

As questões jurídicas em torno das obras do acervo estão relacionadas ao conceito de reprodução ou de reutilização. Na página ‘Orientações de uso de arquivos digitais’ (http://bndigital.bn.br/orientacoes-de-uso-de-arquivos-digitais/) faz-se uma diferenciação entre o uso não comercial ou comercial, ainda que o artigo 41 da lei de direitos autorais, que trata do uso de obras domínio público, não estabeleça tal distinção.

> 1. Os conteúdos acessíveis no site da biblioteca digital da Fundação Biblioteca Nacional – BNDigital – são, em sua maior parte, reproduções digitais de obras em domínio público, provenientes de coleções da Biblioteca Nacional do Brasil.
> • A reutilização não comercial destes conteúdos é livre e gratuita devendo ser mencionada a BNDigital como fonte de referência.
> • A reutilização comercial destes conteúdos é objeto de uma autorização de uso. Entende-se por reutilização comercial a revenda destes conteúdos sob forma de produtos elaborados ou de fornecimento de serviços (BNDigital, 2015).

Há um link para acesso às tarifas e licenças mas que não direciona à página especifica porém à *home* da Fundação Biblioteca Nacional. Lá o usuário deve descobrir, depois de escarafunchar todos os itens do menu principal, que tal informação encontra-se na opção ‘Serviço’, no item ‘Reprodução do acervo’. Nesta página encontram-se os

documentos ‘Norma para reprodução do acervo da Biblioteca Nacional”, ato normativo que define normas e procedimentos para reprodução do acervo (https://www.bn.br/sites/default/files/ documentos/diversos/2014/1024-reproducaodoa-cervo/392-reproduccion-del-acervo_0_0.pdf) e duas ‘tabelas de emolumentos’, uma relacionada ao acervo geral (https://www.bn.br/sites/ default/files/documentos/diversos/2014/1024-reproducaodoacervo/402-reproduccion-del-acervo_0_0.pdf) outra ao acervo especial (https://www.bn.br/sites/default/files/documentos/ diversos/2014/1024-reproducaodoa-cervo//tabela_de_emolumentos_-_acervo_especial_0.pdf), mas não é esclarecida ao usuário a diferença entre esses dois tipos de acervo. O ato normativo permite a reprodução de obras que estejam em domínio público e estabelece que

> a veiculação de imagens do acervo na internet deve incluir mensagem informando que as solicitações de reprodução dessas imagens serão direcionadas à Fundação Biblioteca Nacional, que detém sua propriedade e será a única a poder autorizar sua reprodução ou aquisição por terceiros (FBN, 2006).

Neste sentido, a FBN se declara proprietária de obras sob o domínio público. Há aqui uma falta clara de entendimento da lei de direitos autorais. Define a LDA, no §2º do art. 24, que expirado o período de proteção, “compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público”. Não há, portanto, transferência de propriedade uma vez que a condição de obra em domínio público define-se justamente pela expiração dos direitos patrimoniais, quando a obra torna-se patrimônio público, ou seja, propriedade da população brasileira, cujo representante é o Estado.

Outra confusão diz respeito à necessidade de autorização. Pelo art. 14 da LDA “é titular de direitos do autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída em domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua”. De acordo com o advogado Sérgio Branco, especialista em domínio público no Brasil,

> A interpretação deste artigo nos leva a um efeito dúplice: primeiro, que as obras em domínio público podem ser livremente utilizadas, independentemente de autorização ou de pagamento pelo direito de usá-las; segundo, que, se de referida utilização decorrer uma nova obra por motivo de transformação da obra em domínio público, o autor dessa nova obra gozará de direitos autorais sobre ela. Sendo assim, desde que imprima em sua própria utilização da obra em domínio público um mínimo de originalidade, poderá se opor a que terceiros copiem sua obra (que será uma obra derivada da obra original), mas certamente não poderá se opor a que terceiros se valham da mesma matéria-prima (a obra original em domínio público) para

> criar outras obras novas e minimamente originais (BRANCO, 2011, p. 172-173).

Ainda que a lei garanta a livre utilização de obras sob o domínio público, a FBN estabelece a necessidade de solicitar sua autorização para a reprodução do seu acervo. Autorizada a reprodução, o usuário deve assinar o ‘Termo de Responsabilidade para Utilização de Imagens do Acervo da Fundação Biblioteca Nacional’ – anexado ao ‘Ato Normativo’ – no qual declara o uso especifico da reprodução da obra e assume o compromisso de não utilizá-la para outros fins não especificados. Tal ato também esclarece que todos os serviços de reprodução são remunerados de acordo com as tabelas de emolumentos vigentes disponíveis naquele segundo documento, no qual o usuário encontra as tarifas dos serviços de aquisição do material impresso ou cópias digitais em alta resolução. A tabela sofre acréscimo de 40% no caso de uso para fins comerciais.

A questão da cobrança é ainda mais delicada. Pode-se alegar que tal tarifação constitua uma forma de arrecadação de recursos para o custeio da manutenção, armazenamento e/ou digitalização das obras. Mas, ainda que os valores estipuladas pelos serviços de reprodução sejam relativamente baixos, os altos impostos pagos pela população brasileira não seriam suficientes para cobrir tais despesas? E se for realmente esta a justificativa para a cobrança, por que estipular valores diferenciados para uso comercial? Os custos não seriam os mesmos? Qual é, afinal, o caráter desta tarifação? E mais: ao se declarar, em ato normativo, proprietária das obras de domínio público, exigindo prévia autorização para o uso de obras sob o domínio público, e junto a isso, definir emolumentos[70] em uma tabela oficial, não estaria a FBN se apropriando de bens públicos, recriando uma nova de forma de exploração econômica destas obras? Talvez não seja esta, de fato, a intenção. Melhor supor desconhecimento da lei – o que é igualmente surpreendente em se tratando de um órgão público, federal – ou mau uso das palavras em documentos oficiais que podem, no mínimo, provocar tal interpretação.

A questão da reprodução também é tratada na seção de perguntas frequentes (http://bndigital.bn.br/perguntas-e-respostas/) no item ‘Reprodução/uso do acervo digitalizado’. Tanto em relação ao acervo da Hemeroteca quanto ao da Rede de Memória Virtual, faz-se uma diferenciação entre reutilização não comercial ou comercial. O site sinaliza que, em ambos os casos, o conteúdo é “objeto de prévia

---

[70] Segundo o dicionário Aurélio, a palavra emolumento tem origem latina e significa lucro, proveito, retribuição, gratificação, rendimento ou ordenado fixo.

autorização de uso" da instituição detentora do documento original, e que "o utilizador deverá informar-se sobre as condições de reutilização dos documentos". Mas em "*como solicitar uma cópia de um documento original*", afirma-se que "todo o conteúdo disponível na BNDigital é de domínio público e pode ser utilizado para fins pessoais e de pesquisa, sem a necessidade de autorização da Fundação Biblioteca Nacional", confundindo o usuário. No caso de fins comerciais, a solicitação de cópia é direcionada para diferentes divisões da curadoria do acervo, com os respectivos endereços de email.

Não há informação sobre orçamento ou custos de manutenção da BNDigital. Na página 'Sobre', o item 'Histórico' menciona que, em 2008, a Biblioteca Nacional Digital recebeu aporte financeiro do Ministério da Cultura através do Programa Livro Aberto, cuja finalidade era ampliar e democratizar o acesso da população aos documentos que compõe o Acervo Memória Nacional. Este acervo é formado a partir da obrigatoriedade de envio de, no mínimo, um exemplar de todas as publicações (obras de natureza bibliográfica ou musical) produzidas em território nacional, no máximo 30 dias após sua publicação, o chamado Depósito Legal.

4.3.3 Interface da Biblioteca Nacional Digital

A home está dividida em 5 partes. A primeira parte (1) é uma barra de fundo verde que permeia todo o site trazendo links para a Lei no 12.527, Lei de Acesso à Informação (http://www.acessoainformacao.gov.br/), que garante a todo cidadão brasileiro o direito ao acesso à informação pública nas esferas municipais, estaduais, distrital e federal. O segundo link é do Portal Brasil, canal de comunicação entre o Governo Federal e a população, que busca informar sobre políticas públicas, estimular a participação social e a prestar serviços ao cidadão. A segunda parte (2) traz itens permanentes na navegação do site: uma segunda barra, de fundo cinza escuro, com os links 'Orientações de uso de arquivos digitais', 'Perguntas Frequentes' e "Fale conosco' – o que demonstra a relevância destas informações. Também a barra de pesquisa rápida no acervo digital ao lado da logo da BNDigital. Fica a dúvida se a busca rápida no acervo digital se refere a totalidade do conteúdo do site (muitas vezes referido como acervo digital) ou se é apenas ao conjunto de obras contida no item 'Acervo Digital' do menu principal, excluindo, portanto, a Hemeroteca Digital, referente à coleção de

periódicos (jornais e/ou revistas). Esta dúvida é reforçada pelas opções, logo abaixo da caixa de pesquisa rápida, de 'busca avançada no Acervo Digital' e 'busca avançada na Hemeroteca Digital'. Abaixo, o menu principal com os links 'Artigos', Dossiês', 'Exposições', 'Acervo Digital', 'Hemeroteca Digital' e 'Sobre a BNDigital'. Esta confusão indica uma necessidade de reformulação da arquitetura de informação: faria mais sentido para o usuário comum que a hemeroteca fosse uma coleção contida no acervo total do site?

A terceira parte (3) dedica-se a apresentar os conteúdos em destaque. Primeiro um carrossel de imagens, depois uma faixa verde convocando o usuário a explorar o acervo digital, com mais de um milhão de documentos de livre acesso – novamente a mesma dúvida sobre de que acervo esta quantidade de obras se refere, ao todo digitalizado ou ao item Acervo Digital do menu principal. E na sequencia destaques do acervo organizados em três colunas.

Na quarta parte (4) há duas colunas com conteúdo recomendado no Facebook e depoimentos de usuários. Abaixo, ocupando todas as colunas, um local para cadastro de email para o envio de atualizações do site e ícones para seguir o perfil da instituição nas redes Twitter, Facebook, Feedburner. A quinta e última parte fica no final da página com um texto institucional resumido no qual se lê:

> A Biblioteca Nacional Digital faz parte da Fundação Biblioteca Nacional. A BNDigital disponibiliza apenas documentos em domínio público ou com autorização de publicação do titular do direito autoral, exceto músicas gravadas em discos de 78 rotações que só podem ser acessadas na íntegra no prédio sede da FBN.

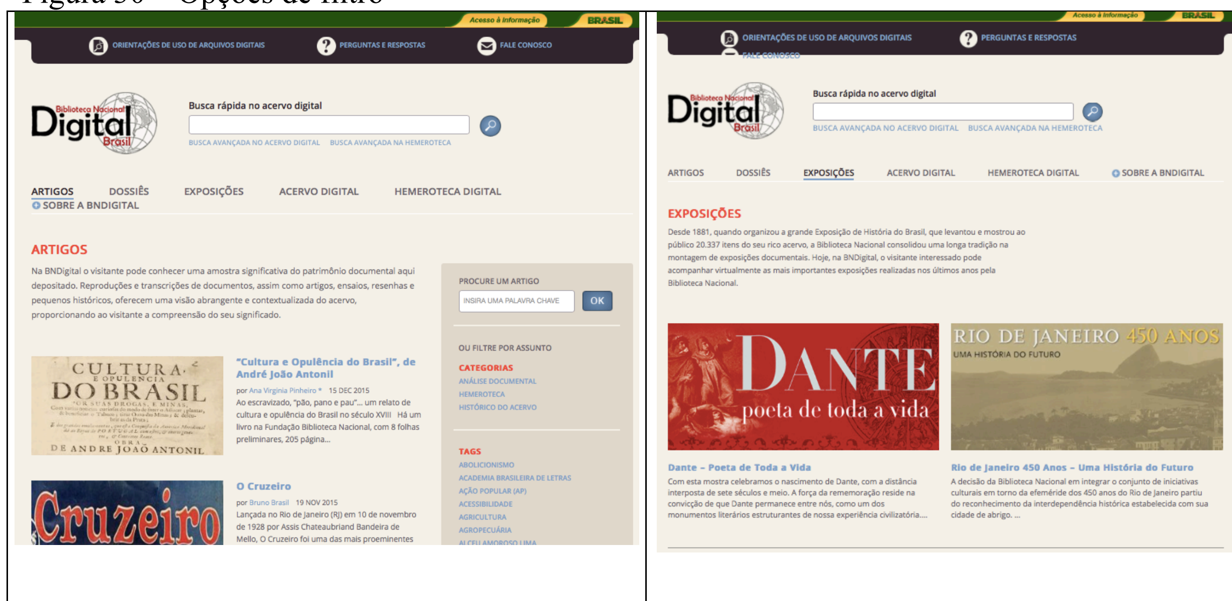
Figura 29 – Aparência da Home



Fonte: BNDigital/ Reprodução

Ao clicar em uma das opções do menu principal, os itens em destaque são substituídos por conteúdos relativos às páginas internas, organizados em duas colunas. Se optar por “Artigos”, o usuário encontrará uma amostra de reproduções e transcrições de documentos, artigos, ensaios e resenhas publicados em antigos veículos de mídia impressa, além de pequenos históricos. Na coluna da direita, o usuário encontra opções para filtrar a pesquisa por categoria (análise documental, hemeroteca e histórico do acervo) e palavras-chave. Se escolher ‘Dossiês”, a mesma diagramação se repete, trazendo visitas guiadas ao acervo já digitalizado com percursos temáticos. Em “exposições”, o usuário pode fazer visitas virtuais a exposições já realizadas fisicamente na Biblioteca Nacional. Nesta opção, a coluna de pesquisa por filtros não está disponível.

Figura 30 – Opções de filtro



Pesquisa por artigos possui opções de filtro. Na pesquisa por exposições, a parte de cima se mantem mas não há a caixa de pesquisa com opões de filtros por assunto. Fonte: BNDigital/ Reprodução

Em termos organizacionais, não é clara a diferença entre a coleções dispostas em cada página interna e entre as categorias, porque os conteúdos relacionados com a imprensa antiga estão em Artigos e também em Hemeroteca. Esta distinção entre Artigos, Dossiês, Exposições, Acervo digital e Hemeroteca digital parece fazer mais sentido para quem trabalha na Biblioteca Nacional do que para o usuário comum que visita o site.

Quando finalmente clica em 'Acervo Digital', o usuário se depara com uma "caixa" de pesquisa ocupando todo o espaço da página, com menu próprio e diversos campos para buscas rápidas ou combinadas. Os campos que podem ser combinados são 'autor', 'título', 'assunto', 'datas', 'coleção', 'acervo', 'material', 'idioma' ou 'ordenação', podendo o usuário optar por registros com conteúdo digital. Abaixo da caixa de pesquisa há uma foto genérica da biblioteca nacional e também um carrossel com imagens das últimas aquisições do acervo.

A forma como foi elaborado o mecanismo de busca parece não atender o usuário comum, mas àqueles que, em geral, estão mais acostumados com a atividade de pesquisa como bibliotecários, arquivistas ou pesquisadores acadêmicos, ficando evidente que tal mecanismo foi criado por e para esta parcela de usuários. Inclusive, uma dos campos chama-se "Coleção", havendo mais de 50 delas, com nomes de colecionadores e/ou personalidades com obras relacionadas. Algo que somente um pesquisador experiente tem conhecimento.

Figura 31 - “Caixa” de pesquisa do Acervo Digital.

Com aparência pouco amigável, a interface do mecanismo de busca parece voltado para pesquisadores experientes. Fonte: BNDgital/Reprodução

Neste modelo de busca, não há espaço para surpresas. A pesquisa não entretém o usuário pois deve ser específica. Utilizando o recurso também com o autor Ernesto Nazareth, 160 registros são encontrados. Só há um formato de visualização do resultado. Mantem-se o menu permanente, a janela de busca e, abaixo, encontram-se informações sobre as obras disponíveis. O usuário pode filtrar por tipo de material (partitura, disco, documento sonoro, livro) ou data. Em cada registro encontra-se um ícone que indica o tipo de material, o nome do autor, data de nascimento e morte, título da obra com data de criação e tipo, assuntos e link para download. Há obras no formato Mid e outras em MP3. O usuário pode selecionar obras para agrupá-las em uma coleção própria, obter detalhes, reservar para consulta presencial na Biblioteca Nacional e obter a referência, em caso de citação em livros e ou trabalhos acadêmicos. Ainda que o

usuário possa colecionar ou salvar como ‘favoritos’ as obras encontradas, não há como compartilhar tal seleção com usuários membros – não há recursos para a formação de comunidades – nem com usuários da internet em geral. Também, quando se trata de uma obra especifica e não a coleção salva, não há recursos com botões que oferecem a possibilidade de compartilhamento da obra, ainda que seja possível copiar o link e enviá-lo para terceiros.

Figura 32 - Resultado de pesquisa por autor.

Fonte: BNDgital/Reprodução

Ao realizar uma busca por tipo de material, fotografia, aparecem mais de 6 mil registros, entre eles fotos clicadas por Augusto Malta, no Rio de Janeiro da década de

20. Ao clicar no link para download da imagem, percebe-se que esta em boa qualidade para web mas em baixa resolução (696x532 pixels e 72 DPIs).

Em ‘Hemeroteca Digital’, a janela de busca se apresenta de forma totalmente diferente. A busca pode ser por periódico, por período ou por local. Há também dois temas que agrupam o conteúdo: periódicos do século XIX e periódicos esportivos. De antemão, é novamente perceptível que a busca é restritiva – o usuário precisa saber exatamente o que procura – ainda que haja uma tecnologia interessante de reconhecimento ótico de caracteres (OCR), “que proporciona aos pesquisadores maior alcance na pesquisa textual em periódicos”, afirma a BND na página de pesquisa da hemeroteca. Com esta tecnologia, o pesquisador pode escolher pesquisar palavras especificas no texto do periódico que escolheu a priori.

Figura 33 - Busca na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

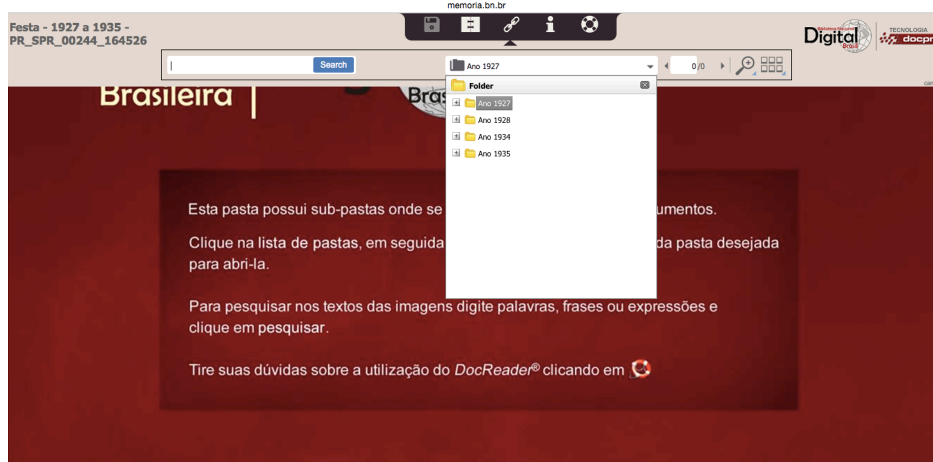
Fonte: BNDgital/Reprodução

Não há como realizar pesquisas por período ou local sem definir algum periódico. E não há como pesquisar uma palavra-chave sem fazer combinações entre

periódico, período ou local. Logo, não é possível a descoberta de periódicos tendo como ponto de partida movimentos culturais e/ou regionais porque o periódico é pré-requisito para a busca, cabendo ao interessado saber previamente qual deles pretende encontrar.

A visualização dos periódicos serve somente à análise do conteúdo – a tecnologia OCR reforça esta impressão. Ao experimentar uma busca pela revista modernista "Festa", que circulou no Rio de Janeiro nas décadas de 20 e 30, não há um descritivo do periódico, informação detalhada sobre seu conceito, proposta, ou linha editorial da publicação. O usuário é levado a uma janela externa ao site da BDN, numa espécie de visualizador de arquivos em PDF. Com o carregamento lento, a página tem uma aparência pouco amigável.

Figura 34 - Primeira impressão da leitura no visualizador de periódicos.



Fonte: BNDdigtal/ Reprodução

Figura 35 - Visualização do periódico 'Festa', publicação de 1927.



Fonte: BNDgital/ Reprodução

Nesta janela externa, o usuário encontra diversos ícones, o primeiro, em formato de disquete, para salvar o documento em seu computador, outro, não identificado, que volta ao recurso de pesquisa com o mesmo formato do site da BND porém na própria janela externa, um terceiro, comum representação de link, com a URL da obra para compartilhamento por e-mail ou redes sociais. O quarto ícone supõe informações sobre a obra mas traz apenas uma janela com indicações dos números de páginas de cada edição. O quinto ícone mostra o passo a passo para a pesquisa, contento um número de telefone que parece ser da empresa que criou esta tecnologia de visualização.

Em relação à interatividade, como colocado anteriormente, não há comunidade de membros ou recurso de compartilhamento do conteúdo do acervo com terceiros a não ser a disponibilização dos links das obras. Sobre a acessibilidade, há apenas um recurso de contraste e aumento/diminuição de texto na janela de busca avançada.

4.4 **Portal Brasileiro de Domínio Público**

O Portal de Domínio Público Brasileiro (http://www.dominiopublico.gov.br) é um site do Ministério da Educação do Brasil que disponibiliza obras literárias, artísticas e científicas na forma de textos, sons, imagens e vídeos, em domínio público ou que tenham a sua divulgação autorizada pelo autor. Lançado em 2004, o portal se constitui uma biblioteca digital desenvolvida em software livre.

Figura 36 - Logo



Fonte: Portal Domínio Público/Reprodução

4.4.1 Conteúdo do Portal Brasileiro de Domínio Público

O Portal Domínio Público começou com um acervo inicial de 500 obras. Hoje, segundo informa o site, possui 198 mil obras – o menor volume em relação aos sites

aqui citados – sendo 182.451 textos, 11.905 imagens, 2.576 sons e 1.190 vídeos. Não há recorte temporal ou geográfico, mas separação por tipos de mídia.

Ainda que o acervo tenha crescido desde 2004, não há informação sobre as fontes que alimentam o arquivo, somente que todas as obras disponíveis são de domínio público. Contudo, há uma seção chamada "Quero colaborar" na qual o usuário é informado que pode como 'Voluntário', digitalizando obras que já se encontram em domínio público; 'Autor', cedendo obras de sua autoria; 'Parceiro', pessoa jurídica titular de obras que pretende ceder direitos; ou 'Tradutor', traduzindo obras que já se encontram em domínio público.

Há uma seção 'Estatísticas' com indicadores interessantes. Em 'Obras mais acessadas', é possível realizar uma pesquisa entre as 50 obras mais acessadas em cada tipo de mídia. A imagem mais acessada é uma reprodução do quadro A Adoração dos Magos, de Leonardo da Vinci, com cerca de 197 mil acessos. Entre os arquivos de som, o mais acessado é o hino nacional brasileiro com 487 mil acessos. Em se tratando de texto, o mais acessado é um artigo de Victor Nataniel Narciso, conselheiro cultural da Embaixada de Angola no Brasil, publicado pela Unesco em 2004, com mais de 2 milhões de acessos. Já o vídeo mais acessado é sobre Paulo Freire, produzido pela TV Escola, do Ministério da Educação, com mais de 420 mil acessos. Tais indicadores sugerem que o principal uso do portal é o educacional e que o site é fonte não só para brasileiros como também para povos lusófonos em geral.

O portal informa um quantitativo mensal do número de visitas, obras cadastradas e e-mails recebidos. Em dezembro de 2004, quando foi lançado, o site recebeu cerca de 53 mil visitas e 486 emails. Em janeiro de 2014, última aferição, foram 60 mil visitas e 458 emails. Vê-se que o número de acessos à *Home* é praticamente o mesmo após dez anos de atividade. Textos, de acordo com as estatísticas de acesso por tipo de mídia, são os mais acessados. Foram mais de 70 milhões de downloads desde 2004, ficando imagens, sons e vídeos no mesmo patamar de 5 milhões.

4.4.2 Identidade do Portal de Domínio Público Brasileiro

Na página 'Missão' (http://www.dominiopublico.gov.br/Missao/Missao.jsp), o usuário encontra um texto desatualizado, assinado pelo ex-ministro Fernando Haddad,

cuja gestão no Ministério da Educação ocorreu entre 2005 e 2012. Nele está escrito que o portal

> propõe o compartilhamento de conhecimentos de forma equânime, colocando à disposição de todos os usuários da rede mundial de computadores – Internet – uma biblioteca virtual que deverá se constituir em referência para professores, alunos, pesquisadores e para a população em geral.

Segundo o texto, o portal é um ambiente virtual que permite a coleta, a integração, a preservação e o compartilhamento de conhecimentos sendo seu principal objetivo o de promover o amplo acesso às obras literárias, artísticas e científicas já em domínio público, que constituem o patrimônio cultural brasileiro e universal. Desta forma, afirma o texto, pretende contribuir para o desenvolvimento da educação e da cultura, assim como para a construção da consciência social, da cidadania e da democracia no Brasil.

> Adicionalmente, o "Portal Domínio Público", ao disponibilizar informações e conhecimentos de forma livre e gratuita, busca incentivar o aprendizado, a inovação e a cooperação entre os geradores de conteúdo e seus usuários, ao mesmo tempo em que também pretende induzir uma ampla discussão sobre as legislações relacionadas aos direitos autorais - de modo que a "preservação de certos direitos incentive outros usos" -, e haja uma adequação aos novos paradigmas de mudança tecnológica, da produção e do uso de conhecimentos.

Neste sentido, o portal se orienta pelas políticas culturais desenvolvidas durante o Governo Lula, alinhadas aos pressupostos da Teoria Cultural da Propriedade Intelectual que, de modo geral, correlacionam cultura e desenvolvimento.

Por ser um site do Ministério da Educação supõe-se ser esta a fonte dos recursos. Mas não há transparência quanto às despesas de manutenção do site. Quanto às questões jurídicas, a página Política do Acervo, acessível pela home do portal, explica de forma resumida que o acervo disponível para consulta é composto, em sua grande maioria, por obras que se encontram em domínio público mas, ainda que o site se proponha a induzir as discussões sobre os direitos autorais, não há nenhuma orientação ou explicação sobre o que é considerado de domínio público ou qualquer outra informação sobre proteção autoral e seus limites. Na verdade, o site alerta para as "dificuldades na verificação do prazo preciso para que uma determinada obra seja considerada em domínio público" o que, supostamente, teriam ocorrido devido a alteração dos prazos de vigência dos direitos autorais feitas na Lei nº 9.610/98 (que revogou a Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973), bem como as diferenças entre as legislações de outros países.

Sinaliza também que tem envidado esforços para que nenhum direito autoral seja violado e que caso seja encontrado algum arquivo que viole direitos autorais o usuário pode informar por e-mail para que a situação seja regularizada.

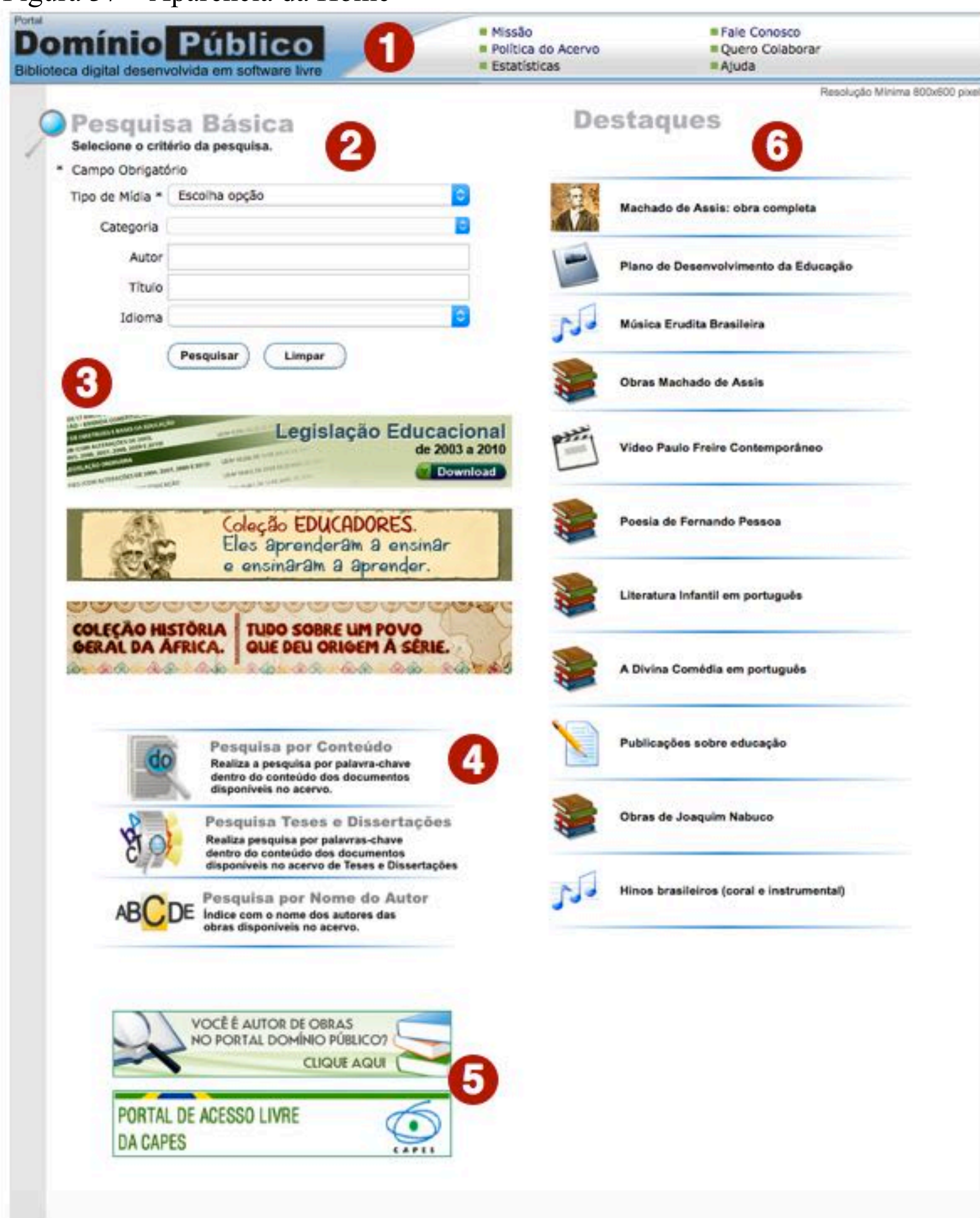
4.4.3 Interface do Portal de Domínio Público Brasileiro

Não há padrão claro na estruturação da página principal, a aparência remete aos sites dos anos 90. Com uma estrutura em duas colunas, a home está dividia em diversas partes que parecem aleatórias, todas com muito volume de texto e ícones com design bastante primário. A primeira parte (1) é uma barra de navegação institucional na qual estão o logo do portal e um menu de páginas internas que se mantem em qualquer direção tomada pelo usuário. A segunda (2) possui a barra de pesquisa básica por tipos de mídia, categoria, autor, título e idioma.

A terceira parte (3) traz banners que também parecem aleatórios, uns de coleções e um outro de legislação educacional. Na quarta parte (4), logo abaixo, há uma nova área de pesquisa com três opções de busca: por palavra-chave dentro do conteúdo do acervo geral, por palavra-chave dentro do conteúdo do acervo de teses e dissertações, e por nome do autor. A quinta (5) traz outros dois banners, um deles com link para o portal da CAPES, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

A sexta parte (6), que parece uma lista ou tabela, traz destaques que não seguem um critério claro pois há desde link para a 'Obra Completa de Machado de Assis', a 'Vídeos de Paulo Freire', 'A Divina Comédia em português' ou 'Música Erudita Brasileira'.

Figura 37 – Aparência da Home



Fonte: Portal de Domínio Público/ Reprodução

Se optar por realizar uma pesquisa básica, o usuário deverá escolher o tipo de mídia (imagem, som, texto e vídeo), campo obrigatório, e adicionar como filtro, o autor, o título e/ou idioma, além de categoria, que traz um submenu com opções que variam de acordo com a mídia selecionada. Por exemplo, se optar por texto, o submenu do campo categoria lista os assuntos/temas disponíveis. Se optar por vídeo, o submenu muda completamente, listando conteúdos governamentais (TV Escola, por exemplo). Se optar por som, o submenu traz uma lista que mistura gênero musical e conteúdos governamentais. E se optar por imagem, a lista inclui fotografia, gravura e pintura, esta

última acompanhada de um parêntese onde se lê “uso educacional e não comercial”. Se realizar uma busca por pinturas, o usuário encontrará uma tabela com 154 itens, com o mais acessado em primeiro. A tabela traz o título do item, o autor, a fonte, o formato, o tamanho de arquivo e o número de acessos. Este formato de visualização se repete nos outros tipos de mídia. Ao clicar no primeiro item listado, surge uma nova página, com detalhes do arquivo, na verdade uma repetição do que já constava na página anterior, e um botão ‘baixar’. Não há, portanto, visualização da imagem no site e para checar ao conteúdo o usuário precisa passar por duas páginas – a que lista o resultado e a que detalha o resultado sem a imagem em si. O download do arquivo é sempre em baixa resolução.

Figura 38 – Resultado de busca

	Título	Autor	Fonte	Formato	Tam. Arquivo	Acessos
1.	A Adoração dos Magos	Leonardo da Vinci	[uf] Galleria degli Uffizi	.jpg	198,43 KB	200.791
2.	A Anunciação	Leonardo da Vinci	[uf] Galleria degli Uffizi	.jpg	39,09 KB	87.897
3.	Agostina Segatori in the Café du Tambourin	Vincent van Gogh	[go] Van Gogh Museum	.jpg	42,61 KB	29.416
4.	Almond Blossom	Vincent van Gogh	[go] Van Gogh Museum	.jpg	86,33 KB	23.965
5.	Almond Tree in Blossom	Vincent van Gogh	[go] Van Gogh Museum	.jpg	57,26 KB	17.152
6.	An Old Woman from Arles	Vincent van Gogh	[go] Van Gogh Museum	.jpg	37,10 KB	22.102
7.	A Pair of Leather Clogs	Vincent van Gogh	[go] Van Gogh Museum	.jpg	59,04 KB	35.983
8.	A Pair of Shoes	Vincent van Gogh	[go] Van Gogh Museum	.jpg	66,82 KB	30.499
9.	A Queda de Faetonte	Johann Liss	[wk] Wikipédia, a enciclopédia livre	.jpg	549,14 KB	21.657
10.	As Filhas de Faetonte	Santi di Tito	[wk] Wikipédia, a enciclopédia livre	.jpg	407,95 KB	18.400

Fonte: Portal de Domínio Público/ Reprodução

Figura 39 – Detalhes da obra

Fonte: Portal de Domínio Público/ Reprodução

A busca por conteúdo se apresenta da mesma forma. Assim como todos os conteúdos indicados por banners ou na coluna de destaque. Apenas o item ‘Machado de Assis: obra completa’, é disposto de forma completamente diferente, inclusive, a url do site muda, num indício de que trata-se de um conteúdo hospedado em outro local, que reúne a biografia, as obras, vídeos e muitas outras informações sobre o escritor, organizados aí em 2008, em razão do Ano Machado de Assis.

4.5 **Análise comparativa de acervos**

Como o objetivo do estudo é avaliar o nível de acesso e estímulo ao uso de obras sob domínio público e o cunho educativo sobre direitos autorais e seus limites, consolidei numa única tabela as impressões sobre os sites, formulando perguntas para cada um dos critérios de análise por mim elaborados.

Tabela 7 – Comparativo entre acervos

CRITÉRIOS		**INTERNET ARCHIVE**	**BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL**	**BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL**	**PORTAL DE DOMÍNIO PÚBLICO BRASILEIRO**
Conteúdo	Qual é o volume do acervo?	Mais de 400 bilhões de páginas da internet, mais de 13 milhões itens	12 mil itens	Não está claro o volume de obras	198 mil itens
	Há indicação de abrangência geográfica ou temporal?	Sem recorte temporal ou geográfico, ainda que contemple conteúdos de diversas épocas e localidades	Sim, temporal e geográfico	Sim, temporal	Não
	Quais são as fontes colaboradoras de conteúdo?	Pessoas físicas e instituições privadas e governamentais	Instituições governamentais	Instituições governamentais. Pessoas físicas podem colaborar com conteúdo de sua autoria	Não informado Pessoas físicas podem colaborar com conteúdo de sua autoria
Identidade	Fornece estatísticas de acesso?	Sim	Não	Sim	Sim
	Missão, visão e valores estão expostos de forma clara?	Sim, na *Home* e em páginas internas	Sim, em página interna	Sim, em página interna	Sim, em página interna
	Há transparência quanto a fonte de recursos e/ou custo	Sim. Indicação da fonte principal. Pessoas físicas	Sim. Lista de doadores e o respectivo valor	Não	Não

	de manutenção?	podem fazer doação no próprio site. Indicação da destinação dos recursos	doado. Pessoas físicas podem fazer doação no site		
	Há informações sobre os usos permitidos das obras?	Fins acadêmicos e de pesquisa gratuitos. O site não se responsabiliza por informar o status legal das obras. Algumas possuem status fornecido pela fonte colaboradora	Fins educativos e acadêmicos gratuitos. Não há informação sobre o status legal das obras, devendo o usuário contatar a fonte colaboradora	Fins não comerciais são gratuitos. Fins comerciais devem ser autorizados. Há cobrança de tarifa.	Fins educativos e acadêmicos
	Há conteúdo educativo sobre direitos autorais?	Não Há uma página especifica sobre direitos autorais, sem cunho educativo	Não Há uma página especifica sobre direitos autorais, sem cunho educativo, com link para OMPI	Não	Não
Interface	A home apresenta aparência amigável?	Sim Visualmente amigável, diagramação simples com padrões claros	Sim Visualmente amigável, diagramação simples com padrões claros	Não Visualmente confusa com diagramação sem padrões	Não Sem apelo visual Diagramação sem padrões
	Oferece mecanismo de busca com filtros diferenciados?	Sim Recortes por tipo de mídia, palavra-chave e por coleções temáticas	Sim Recortes por localidade, por período, palavra-chave e coleções temáticas	Não	Não
	Como os resultados de busca se apresentam?	De forma clara e eficiente, em formato de lista ou galeria	De forma clara e eficiente, em formato lista, galeria ou mapa	De forma confusa e ineficiente, em formato de galeria	De forma confusa e ineficiente, em formato de lista
	As obras estão visíveis online com ficha técnica?	Sim Ficha técnica rica em informações	Sim Ficha técnica rica em informações	Sim Ficha técnica rica em informações	Não há visualização da obra Ficha técnica com informações básicas
	O download é permitido? Qual qualidade?	Sim Na maior resolução possível e em diversos formatos	Sim, Na maior resolução possível em formato único	Sim Na maior resolução possível em formato único	Sim Download em baixa resolução em formato único
	Oferece recursos de interatividade?	Sim Cadastro de usuários membros e fóruns de discussão	Não	Não Cadastro realizado somente no prédio da instituição no Rio de Janeiro	Não
	Oferece recurso para o compartilhamento de obras em redes sociais?	Sim	Sim	Não	Não
	Oferece recursos de acessibilidade?	Não	Sim. Audiodescrição	Não	Não
	Há tradução em múltiplos idiomas?	Não	Sim árabe, inglês, espanhol, francês, português, russo e mandarim	Não	Não

4.5.1 Conteúdo do Arquivo

O site com o acervo de maior volume é o Internet Archive. A Biblioteca Nacional Digital Brasileira não define de forma objetiva a totalidade de seu acervo. Confunde-se Acervo digital e Hemeroteca Digital e ainda Rede de Memória Virtual Brasileira, também citada no site. Ignorância minha ou não, para o usuário leigo que entra no site da BNDigital não fica clara a relação entre estas fontes. Ainda assim, se contarmos apenas o volume informado no Acervo Digital, seriam mais de 1 milhão de itens, colocando a Biblioteca Nacional em segundo lugar. A Biblioteca Mundial Digital possui maior abrangência geográfica e histórica mas é o Internet Archive o mais colaborativo, contando com contribuições de instituições públicas e privadas, assim como de pessoas físicas, usuárias da internet. Ainda assim, a Biblioteca Mundial demonstra grande capacidade de articulação institucional, estabelecendo parceria com importantes órgãos públicos em muitos países, inclusive o Brasil. As estatísticas de acesso seguem critério e formatos diferentes de apresentação mas a análise revela que todos os sites, exceto o Portal de Domínio Público Brasileiro, são ativamente visitados.

4.5.2 Identidade do Arquivo

O Internet Archive e a Biblioteca Mundial possuem identidade definida e maior transparência quanto às fontes de recursos. Ao contrário, os sites brasileiros não demonstram transparência neste sentido e nem independência, estando ambos atrelados a interesses políticos e ideológicos. Ainda que pareça óbvia esta relação – os sites brasileiros são de responsabilidade governamental – é preciso descolar minimamente suas identidades das dos dirigentes no poder tornando-as mais alinhadas com o papel social que lhes compete e que transcende esta ou aquela plataforma de governo. Além disso, o Internet Archive parece ser o único a expandir seu campo de atuação, com mais de uma dezena de projetos paralelos, inclusive de alcance off-line.

Ainda que ofereçam, em sua maioria, obras em domínio público, nenhum dos sites estrangeiros torna explícita esta informação e todos os quatro sites confundem o

usuário quanto aos usos possíveis de seus acervos. A Biblioteca Mundial oferece obras notoriamente em domínio público, como deixa claro o recorte temporal de seu acervo. Poderia estimular o uso destemido destas obras destacando esta informação de imediato. Entre os quatro sites, o Internet Archive é o único a oferecer, ainda que de forma enviesada, através de terceiros, o status legal de alguma das obras, mas assim como a Biblioteca Mundial limita-se a afirmar o caráter educativo e acadêmico de seu acervo e a responsabilizar o usuário quanto aos efeitos legais dos usos das obras disponíveis. Neste sentido, a Biblioteca Nacional e o Portal de Domínio Público revelam questões ainda mais sérias. Enquanto os sites estrangeiros demonstram-se evasivos quanto à questão jurídica, os sites brasileiros indicam total desconhecimento da lei de direito autoral. Ao contrário dos estrangeiros, ambos os brasileiros se autodeclaram acervos de domínio público. O Portal de Domínio Público já indicaria em seu próprio nome que as obras que disponibiliza servem a qualquer uso, seja este comercial ou não, mas confunde o usuário quando, por exemplo, restringe a fins não comerciais a utilização de imagens de pinturas disponíveis. Já a Biblioteca Nacional comete absurdo maior. Afirma ser proprietária das obras que disponibiliza, determina a solicitação prévia de autorização e cobra tarifa para a sua reprodução. Cabe reforçar que obras em domínio público constituem patrimônio de todos os brasileiros, que a lei estabelece não ser necessária a autorização de obras nesta condição e que a cobrança pelo uso destas obras deveria ser no sentido de zelar por sua preservação, não fazendo sentido distinguir o valor de tal cobrança de acordo os usos pretendidos. Pode-se afirmar que a Biblioteca Nacional burocratiza e assim desestimula a reutilização, quando deveria facilitar o acesso irrestrito a tal patrimônio.

Ademais, nenhum dos quatro sites consegue esclarecer efetivamente os direitos do autor nem os limites da lei, empurrando os usuários para sites externos. Nenhum educa os usuários quanto a importância da proteção autoral para a construção e preservação de seus próprios acervos e, no caso dos brasileiros, a situação se complica pois se não esclarecem, também deseducam.

4.5.3 Interface do Arquivo

Durante este processo de análise aliei minha experiência profissional como pesquisadora de imagens no mercado audiovisual ao meu interesse acadêmico e me dispus a utilizar os quatro sites em questão. Ficou evidente que a navegação nos sites estrangeiros, além de mais intuitiva, é mais lúdica e prazerosa. Tanto o Internet Archive quanto a Biblioteca Mundial estão mais atualizados em termos de layout e usabilidade, oferecem padrões claros de diagramação, orientam visualmente o usuário, com menos textos e mais imagem. Além disso, oferecem mecanismos de busca mais complexos, com padrões diferenciados de organização, como as coleções temáticas, ao contrário dos brasileiros que parecem servir apenas a arquivistas e bibliotecários. Os estrangeiros também apresentam de maneira bem mais eficiente e amigável os resultados de busca, que permite ao usuário optar por diversas formas de visualização, inclusive, mapas interativos, como no caso da Biblioteca Mundial. O visionamento das obras nos sites estrangeiros segue as mesmas características, de modo que o usuário não tenha que percorrer tantas páginas para chegar ao que lhe interessa. A maior parte dos itens disponíveis neste sites encontram-se em ótima qualidade, inclusive, no caso de impressão de imagens.

Da mesma forma, os sites estrangeiros oferecem mais recursos de compartilhamento em rede. Enquanto a Biblioteca Nacional limita-se a fornecer a URL da obra pesquisada, os sites estrangeiros possuem ícones que permitem ao usuário compartilhar instantaneamente suas descobertas em redes sociais, em sintonia com a cultura da internet. O Internet Archive demonstrou maior avanço neste sentido possibilitando o cadastro dos usuários e a comunicação em rede dentro do próprio site, com a criação de comunidades de interesse comum e fóruns de discussão. Quanto ao nível de acessibilidade é evidente que nenhum supera a Biblioteca Mundial, a começar pela tradução do site em seis idiomas, assim como a disponibilização de áudio descrição de todas as páginas de visionamento das obras pesquisadas.

Concluo que os sites estrangeiros, mesmo que não esclareçam os direitos autorais das obras e nem eduquem verdadeiramente quanto aos ditames da lei, oferecem maior oportunidade de acesso e estimulo à utilização de obras sob domínio público. Antes que julguem injustas tais comparações, gostaria de ressaltar que a Fundação Biblioteca Nacional é considerada pela Unesco a sétima maior biblioteca nacional do mundo, sendo a maior da América Latina. E que o Brasil, em termos de design e de tratamento de dados não está nenhum pouco defasado, pelo contrário, é notório o reconhecimento de seus profissionais nestas áreas. Realizamos uma das maiores feiras

de tecnologia do mundo, a Campus Party, e nossos designers têm prestigio internacional. Tal cenário reafirma que a questão central não é a nossa incapacidade de organizar e oferecer à sociedade um acervo de domínio público com um serviço de excelência, mas sim o valor secundário que damos a nossa memória cultural: “Um país sem memória é um país sem futuro”, como diz a famosa frase.

Portanto, este estudo tem o intuito de incentivar investimentos no aprimoramento dos sites brasileiros – talvez fosse o caso de extinguir o Portal de Domínio Público e concentrar esforços na Biblioteca Nacional Digital – e, principalmente, esclarecer quanto às informações errôneas que constam neste sites sobre a reutilização de obras sob o domínio público.

CONCLUSÃO

O digital traz um desafio imenso à proteção de obras artísticas e literárias. Da mesma maneira, traz uma oportunidade nunca vista para o desenvolvimento humano. O desafio diz respeito à aplicação de uma norma que impõe restrições em um contexto que dinamiza a circulação das ideias. A oportunidade se encontra na possibilidade de alavancar a produção de conhecimento, objetivo primordial da proteção autoral.

A comunicação em rede estabelece uma ordem social diferente da comunicação de massa. Quando o controle da emissão de informação estava concentrado em poucos canais, a sociedade apresentava passividade quanto à elaboração da cultura. Ao contrário, quando todos são emissores e ao mesmo tempo receptores de informação, a sociedade estabelece um papel ativo na construção da cultura. Na Sociedade em Rede, todos tem o poder de expressar e a difundir criatividade. As tecnologias de comunicação e informação recriam o movimento circular de comunicação porque transformam todos em canais transmissores de mensagens. A diversificação das narrativas sobre o mundo destitui do artista a exclusividade sobre a ficção do real. Todos nós comunicamos, todos nós somos produtores de sentido. Somos todos autores.

A criatividade distributiva fragmenta o poder sobre a produção simbólica. A Cultura Digital é caracterizada pela fragmentação da obra, pela automação de processos criativos, pela hibridação cultural. A Rede recria o sentido original da comunicação. Conectados, todos comungam, todos partilham. A cultura está *posta em comum*. Com a digitalização da cultura, obras artísticas e literárias sob proteção da lei de direitos autorais circulam a revelia de seus autores, são empurradas para o território do domínio público, entrando na espiral de feedbacks que alimentam a memória de conhecimentos produzidos. Artistas perdem o controle sobre seus diretos morais e o privilégio sobre a exclusividade da utilização dos produtos resultantes de seu trabalho.

O domínio público quer se expandir. É uma força que arromba a porta que obstrui a circulação da cultura. As estruturas erguidas por cima da ideia de propriedade intelectual tentam constranger esta força. Querem assegurar o controle sobre a uso da criação humana mantendo o esquema linear da comunicação, porque lhes convém economicamente. A economia sustentada pela privatização temporária da criação resiste à readequação da regra. Opõe-se a um novo padrão de conduta, participativo. Como

consequência, acaba por contribuir para o aumento do nível de entropia do sistema. A maximização dos direitos do autor enfraquece a lei, tornando-a inexequível. O ordenamento jurídico não está conseguindo fazer o que lhe compete, isto é, assegurar a ordem nas relações que compõem o sistema cultural. Como todo o organismo vivo é um sistema essencialmente aberto, a sociedade busca uma saída para o ajuste. Enquanto a proteção da expressão individual não se mostrar pertinente e se adaptar ao novo contexto social, corre o risco de transformar-se em ruído. Se não modificarmos a lei desacreditaremos o código. E o hábito de utilizar livremente conteúdo protegido se estabelecerá como um padrão constituído, como informação. O jogo de forças entre proteção e liberdade alimenta uma discussão tremenda. Todavia o debate não considera o incentivo à aprendizagem, propósito daquilo que coloca em questão.

Todas as teorias de propriedade intelectual apresentadas neste trabalho consideram que, em tese, a proteção de obras artísticas e literárias estimula a produção de conhecimento porque prevê uma forma de compensação pelo trabalho artístico. A remuneração, portanto, não é um fim em si mesmo, mas um meio para se atingir uma finalidade comum: a construção da memória, este patrimônio público que semeia a identidade cultural e que serve de matéria-prima para a produção de novos conhecimentos. Mas ao longo do tempo todas as legislações em nível local modificaram a abrangência da lei, de modo a contemplar novas tecnologias de reprodução e aumentar o período de exclusividade.

Alguém poderia dizer que se voltamos ao sentido original da comunicação, a comunhão, a proteção autoral não se faz mais pertinente. Mas é preciso lembrar que antes, quando sem proteção, o escritor não estava em situação vantajosa. Não obtinha proveitos de sua criação, tendo que buscar outras formas de sobrevivência. Enquanto isso, outros estavam lucrando com o seu trabalho. E que a falta de um sistema organizado acabou por desestimular a inovação resultando na sub produção de conhecimento.

Alguém poderia alegar também que hoje em dia é diferente, que os artistas já encontram outras formas de remuneração. Sim, talvez isso seja real. Mas não parece justo que se dediquem a manifestar o pensamento e expressar sua individualidade sem garantias mínimas de controle sobre sua criação, ainda que estas garantias possam ser repensadas de forma a tornarem menos restritiva a circulação das ideias. A lei tem um papel fundamental no estímulo ao exercício de objetivação da cultura. As obras

culturais fixam o espírito do tempo. Sem artistas dedicados à arte e à literatura, reduziríamos a fixação da cultura e teríamos dificuldade em nos definir enquanto grupo. Viveríamos sem ponto de partida para avançar no aprendizado. Se o monopólio sobre a reprodução cria valor de mercado, fortalece a profissão do artista, tornando mais *provável* a transcendência da obra de arte. Com o passar dos anos vamos saber se o valor de mercado se traduz em valor de uso. Pois só permanece na memória cultural a obra que se mostrar útil no tempo presente. Alguns artista são apagados da memória, outros supervalorizam com a passagem do tempo. A lei é um empurrão para aqueles que querem manifestar o pensamento, "fazer história", mas é a sociedade que atribui valor à memória. O tempo, portanto, é a prova dos nove.

Então como lidar com a proteção autoral hoje? Se considerarmos a pertinência da proteção autoral para a construção da memória cultural e a importância deste arquivo comum para o desenvolvimento humano, a diminuição do prazo de proteção seria uma mudança estrutural, porém não radical. Manteríamos a noção de propriedade intelectual, mas reduziríamos o prazo de carência. A remuneração do autor via cessão de direitos patrimoniais ainda estaria garantida e o acesso ao acervo de domínio público seria mais rápido. Gostaria de ouvir a opinião de artistas sobre isso. Afinal, todo criador, profissional ou amador, faz uso da memória cultural em suas obras. Todo mundo parte deste comum, deste acervo construído coletivamente na medida em que o tempo passa, a proteção expira e todos têm acesso. É a partir deste solo cultural que qualquer escritor arrisca a primeira palavra, qualquer músico arrisca a primeira nota, um fotógrafo dá o primeiro clique. Poderíamos manter os direitos adquiridos dos autores determinando a validade do novo prazo somente para as obras publicadas a partir da nova lei. Portanto, esta mudança só diminuiria os ganhos dos intermediários e dos herdeiros dos autores. Certamente causaria forte impacto no sistema, mas não tão grande ao ponto de colocar em risco a sua sobrevivência.

Alguns preferem a estratégia de aumentar o território em domínio público durante o período de proteção. O Brasil tentou modificar a lei neste sentido, sugerindo a inclusão do uso transformativo entre aqueles considerados justos e que, por isso, limitam os direitos do autor. Isso não me parece suficiente. Ao meu ver, o uso transformativo já está implícito nos três passos de Berna, como orienta a Convenção Internacional. Creio ser fundamental reduzir o período de proteção para que a lei possa se fazer valer.

Como eu, muitos também chegaram a esta conclusão, mas ninguém ainda arriscou determinar um novo prazo real de proteção. Vou me lançar ao desafio. Para isso, creio ser preciso levar em conta alguns pontos:

Em primeiro lugar, algo um tanto óbvio: a expectativa de vida na época em que a Convenção de Berna foi criada era muito menor do que hoje em dia. De acordo com apresentação eletrônica produzida pela Organização Mundial de Saúde[71], em 1900, a expectativa de vida média em todo mundo era de 31 anos e, nos países ricos, cerca de 50 anos. Em 2015, a estimativa global média feita pela OMS subiu para 71,4 anos[72]. A desigualdade ainda é uma realidade, só agora os países mais pobres, localizados na África Subsaariana, alcançaram a média de 60 anos, enquanto os países mais ricos chegam a 82 anos. O Brasil apresenta nível intermediário com uma expectativa de vida de 75 anos. Mas se compararmos as estimativas globais de vida em 1900 e em 2015, obras artísticas e literárias ficam em média 40 anos a mais sob o regime de exclusividade.

Em segundo lugar, é preciso discutir a preservação ou não do direito moral do autor. Se não levarmos em conta a vida do autor neste cálculo, podemos colocar o artista em situações constrangedoras. Se ainda estiver vivo quando o período de proteção expirar, sua obra estará disponível para uso de estudantes, pesquisadores e outros artistas, mas também para uso de marcas e corporações. Por exemplo, músicas sob o domínio público de um artista ainda vivo poderiam ser utilizadas em peças publicitárias, políticas e institucionais. Este artista teria que assistir passivamente sua obra ser usada a serviço de algo com o qual talvez não se identifique, não apoie, não acredite. Parece justo que ele tenha o direito de preservar a sua identidade – se considerarmos que a obra de arte é uma expressão da personalidade do criador.

Partindo-se da premissa "após a morte", teríamos que discutir globalmente um prazo ideal. Não parece fazer sentido, num mundo sem fronteiras, despender energia na modificação de uma lei local. Se Berna é o ponto de partida para qualquer legislação soberana, é em Berna que devemos concentrar esforços.

Dizem que o direito é um exercício de possibilidades. De certa maneira, o direito se vale da segunda lei da termodinâmica, pois antecipa cenários para regular situações prováveis. Para tentar calcular um prazo global ideal farei o mesmo exercício, partindo

---

71 Disponível em http://www.who.int/kms/initiatives/indiana.pdf, página 7.

72 Disponível em http://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5102:oms-expectativa-de-vida-subiu-5-anos-desde-2000-mas-desigualdades-na-saude-persistem&Itemid=839

de duas hipóteses: 1) Se o criador reivindica o controle sobre a criação alegando que a obra de arte é como um “filho”, a princípio, todos os filhos em algum momento amadurecem ao ponto de tornarem-se “adultos” e, como se diz, andarem com as próprias pernas; 2) Se a lei entende ser necessário transmitir os direitos patrimoniais do autor aos herdeiros, quer preservar a fonte de recursos que garanta o pleno exercício dos seus direitos fundamentais.

Combinarei estas duas suposições em uma cenário possível: Digamos que uma determinada escritora, a Maria, esteja grávida de três meses. Maria tem 30 anos e está às voltas com o lançamento de seu primeiro livro. O sucesso é gigantesco e a publicação torna-se um *best-seller*. Aos nove meses de gravidez, Maria é uma campeã de vendas. Quando finalmente entra em trabalho de parto, as notícias não são boas. Surgem complicações sérias e, infelizmente, Maria morre ao parir. Seu filho, João, nasce saudável e viverá nos próximos anos às custas dos direitos patrimoniais da obra escrita pela mãe. Parece justo que a lei preveja este direito sucessório, quer garantir o pleno exercício dos direitos fundamentais de João, como educação, saúde etc. Mas quando João chegar à maioridade, também parece sensato que ele, já tendo usufruído da propriedade intelectual deixada por sua mãe em prol do seu bem-estar, conquiste seu próprio lugar ao sol. João já é grande o suficiente para obter os recursos necessários para o seu sustento a partir de seu próprio trabalho. Parece igualmente injusto que a sociedade deixe de usufruir do *best-seller* de Maria para que João, já adulto, viva às custas de sua mãe.

A maioridade da obra, tal qual a maioridade civil, pode servir como um conceito-chave para a redução do período de proteção. Claro que este conceito muda de país para país. Pela lei brasileira, a maioridade civil é alcançada aos 18 anos, em alguns outros lugares pode ser 21 anos, em outros são apenas 16. Pensar que 21 anos foi o tempo estabelecido pela Rainha Anne na primeira lei de direito autoral parece-me um dado curioso. Considerando-se este tempo de duração: após a morte do criador, a obra continua protegida sob a tutela dos herdeiros por 21 anos. Neste período, todos os herdeiros podem usufruir de seu valor de mercado. Terminado o período, a obra conquista a maioridade, torna-se adulta, fala por si, e está apta a ganhar o mundo, tornando-se de domínio público.

Sim, parece um exercício absurdo, mas agora digamos que Maria não tivesse morrido ao parir e sua morte só viesse a ocorrer aos 75 anos de idade, como a maioria

das pessoas no Brasil de hoje. Como a lei em vigor determina a proteção de 70 após a morte e Maria publicou o livro aos 30 anos idade, seu *best-seller* ficaria sob proteção por longos 115 anos! Considerando-se 21 anos após a morte, este tempo seria reduzido para 66 anos, bem mais razoável, não? Crer que Maria, ao escrever o livro, estava preocupada com o sustento de seus bisnetos e tataranetos é muito menos razoável. Hoje a lei mantém obras enclausuradas num sistema proprietário por um período exageradamente longo que só serve aos interesses de mercado. E a sociedade está pagando um preço muito alto por isso. Estamos bloqueando por várias gerações a produção de novas obras a partir de obras alheias.

Outra questão relevante é se os direitos morais poderiam expirar com a morte do autor. A regra é clara: o artigo 27 da lei de direito autoral determina que os direitos morais são inalienáveis e irrenunciáveis. Isto é, não podem ser dominados ou manipulados por outras pessoas e, mesmo por vontade própria, o autor não pode abdicar de tais direitos. Muito bem: pode João ou o filho do João ou o neto do João dominar a obra da falecida Maria ao ponto de definir o que pode ou não pode ser feito com ela? Em geral, a família de um criador falecido exerce tamanho controle sobre a propriedade herdada que chega a censurar a própria voz do artista. Não há como saber do desejo de um artista morto. A inalienabilidade dos direitos morais deveria ser aplicada no sentido de que, uma vez morto, o autor não transfere estes direitos aos herdeiros. Não seria mais necessária a solicitação mas sim a comunicação prévia aos titulares, apenas para garantir o pagamento dos direitos patrimoniais, sem qualquer cunho sentimental baseado em especulações.

O conceito de maioridade da obra contribui para adiantar a entrada no território de domínio público, mas não é fácil hoje identificar em que momento este ou aquele conteúdo adentra este território. Isso se dá pela falta de obrigatoriedade do registro, como determina Berna, que dificulta muito a reutilização da memória cultural. Fins acadêmicos e educativos, informativos, de crítica ou paródias desde sempre já estão liberados. Inserem-se no conceito de *fair use*, como dito, porque são direitos culturais e porque creditam a autoria. Mas e os usos comerciais? Por que não estimular o uso comercial de obras sob o domínio público para fomentar novos negócios? A lei também prevê em seu artigo 14 que obras derivadas de obras pré-existentes estão sujeitas à proteção autoral, mas que seus autores não podem se opor que outros façam também uso destes mesmos materiais em novas criações. Seria bem mais provável a

incorporação de obras alheias em novas criações se fosse mais fácil identificar o estado legal de obras circulantes na internet. Parece-me adequado estimular o registro em algum órgão nacional que se comunique com uma instituição global, como a OMPI, por exemplo. Se o criador pretende fazer da arte sua profissão, que registre a obra e facilite a proteção. Será tão complexo incluir a data de falecimento do autor em registros de publicação? Parece-me uma questão de colaboração dos titulares de direito e criação de meta-dados, algo que talvez já seja possível com os recursos tecnológicos de que dispomos hoje.

Com as tecnologias de comunicação e informação podemos tornar mais inteligente a organização do acervo em domínio público, de maneira a impulsionar a reutilização da memória cultural e assim alavancar o desenvolvimento. A melhor justificativa para a proteção se sustenta na serventia deste arquivo. Aí fica perceptível o papel fundamental do Estado.

No caso brasileiro, a Biblioteca Nacional Digital mostrou-se robusta em termos de volume de obras. Ao mesmo tempo, parece dificultar a reutilização da obras de domínio público porque deseduca quanto aos ditames da lei de direitos autorais e burocratiza o acesso total a estas obras. Para dar valor a este arquivo é necessário uma memória cultural ativa. Acesso irrestrito. É preciso facilitar o trabalho do pesquisador e do artista, para que eles encontrem estas obras e assim possam lhes dar novos sentidos.

Um dos grandes problemas do pesquisador brasileiro – e eu falo por experiência própria – é realmente não contar com algum tipo de recurso que centralize informações sobre acervos de domínio público. É sempre uma odisseia vasculhar diferentes arquivos públicos, sem saber ao certo o que pode encontrar em cada lugar. Os acervos acabam subutilizados. Em vez de ser outro lugar para acessar obras, o Portal de Domínio Brasileiro poderia ser um lugar para descobrir acervos. Ser um portal de fato, uma porta de entrada para o conhecimento de arquivos de obras em domínio público. Como uma espécie de *hub*, poderia reunir informações sobre todos arquivos públicos disponíveis, poderia promover as coleções destes arquivos, poderia oferecer textos científicos sobre memória, poderia divulgar políticas de fomento que incentivassem o uso desta, como prêmios, editais, festivais de cinema de arquivo e coisas do gênero. Um verdadeiro portal de acesso para instituições que oferecem obras livres de direitos no Brasil. E mais: poderia ser um lugar de conhecimento sobre direito autoral, que explicasse de forma clara e palatável os termos da lei, para que serve a proteção, o que é ou não é

permitido fazer. Isso eliminaria a redundância criada por sua existência e promoveria a valorização da nossa memória cultural.

A redução do prazo de exclusividade, a extinção do direito moral após a morte do autor, o incentivo ao registro de obras e o desenvolvimento de políticas públicas que valorizem nossa memória cultural: estas são direções possíveis para lidar com os direitos do autor no contexto digital. Espero que a discussão seja retomada. Desejo que, de alguma forma, esta tese contribua para esclarecer o propósito da proteção de obras artísticas e literárias, para atualizar a lei de direito autoral e assim impulsionar o desenvolvimento do nosso país.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Carlos Aberto: A pesquisa norte americana. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). *Teorias da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2008.

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. p. 97-108.

ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. p. 97-108

______. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, Ithaca, v. 65, p. 125-133, Spring-Summer, 1995.

ASHBY*, William* Ross. *Introdução à cibernética*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARBIER, Frédéric. *História do livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.

BATESON, Gregory. *Mente e Natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BERNE CONVENTION FOR THE PROTECTION OF LITERARY AND ARTISTIC WORKS. Disponível em: <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/trtdocs_wo001.html> . Acesso em 12 out. 2010.

BERTALANFFY, Ludwig Von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Petrópolis: Vozes, 1975.

BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. Desenvolvido pela Biblioteca do congresso americano, com apoio da UNESCO. Disponibiliza na Internet, gratuitamente e em formato multilíngue, importantes fontes provenientes de países e culturas de todo o mundo. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/>. Acesso em 14 out. 2016.

BIBLIOTECA DIGITAL NACIONAL. Desenvolvido por Fundação Biblioteca Nacional. Preserva a memória cultural e proporciona o amplo acesso às informações contidas em seu acervo. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/>. Acesso em 14 out. 2016.

BOYLES, James. *Um Manifesto acerca da OMPI e o Futuro da Propriedade Intelectual*. 2004. Disponível em: <http://web.law.duke.edu/cspd/portuguese/manifesto#footnote1>. Acesso em: 10 out. 2013.

______. *The Public Domain*: enclosing the commons of the mind. London: Yale University Press, 2008. Disponível em: <http://www.thepublicdomain.org/>. Acesso em: 10 out. 2013.

BRANCO, Sérgio. *O domínio público no direito autoral brasileiro*: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRASIL, Ministério da Cultura. *Relatório de análise das contribuições ao anteprojeto de lei de modernização da lei de direitos autorais*. Brasília: MinC, 2010. Disponível em*: <http://www.cultura.gov.br/site/wp- content/uploads/2011/04/Relatorio_ Final_para_divulgacao2.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2011. Não encontra-se mais disponível.

______. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 20 fev. 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm>. Acesso em: 5 ago. 2010.

______. *Lei nº 496, de 1 de agosto de 1898*. Define e garante os direitos autoraes. Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id= 60815&tipoDocumento=LEI&tipoTexto=PUB>. Acesso em 10 out.2010.

______. *Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010*. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, 3 dez. 2010. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.h>. Acesso em: 10 jan. 2011.

BRUNS, Axel. Distributed Creativity: Filesharing and Produsage. In: SONVILLA-WEISS, Stefan (Ed.). *Mashup Cultures*. New York: Springer, 2010.

CARRILO CASTILLO, Jesus. *Arte en La rede*. Madrid: Catedra, 2004.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

______. *A Galáxia da internet*: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

COCCO, Giuseppe. Trabalho sem obra, obra sem autor: a constituição do comum. In: COCCO et al. *Capitalismo Cognitivo:* trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

COMMUNIA. *Manifesto do domínio público*. Torino, 2010.

CORSANI, Antonela. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO et al. *Capitalismo Cognitivo:* trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

DOWBOR, Ladislau. Da propriedade intelectual à economia do conhecimento (Primeira parte). *Economia global e gestão* [online]. v.15, n.1, p.9-29, abr. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-74442010000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 8 out. 2010.

ENVISIONAL. *Sizing the piracy universe*. 2013. Disponível em: <http://copyrightalliance.org/sites/default/files/2013-netnames-piracy.pdf >. Acesso em 10 out. 2013

FERREIRA, Giovandro Marcus. As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; FRANÇA, Vera Veiga (Org.). *Teorias da* Comunicação. Petrópolis: Vozes, 2008.

FISHER, William. *CopyrightX Lectures*. *Cambridge*: Harvard Law School, 2013. Disponível em: <http://copyx.org/lectures/>. Acesso em: 14 out. 2016.

FÓRUM DE CULTURA DIGITAL BRASILEIRA, 2., 2010, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Casa da Cultura Digital Brasileira/ MinC, 2010. Disponível em: <http://culturadigital.br/ forum2010>. Acesso em: 30 nov. 2011.

FÓRUM DA CULTURA DIGITAL. *Carta da Cultura Digital Brasileira*. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://culturadigital.br/blog/2009/11/23/carta-da-cultura-digital-brasileira/>. Acesso em: 14 nov. 2009.

FOULCAULT, Michel. *O que é o autor?*. In: ______. Ditos e Escritos: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. v. III, p. 264-298.

GALLAWAY, Alexander. *Protocol:* How Control Exists After Decentralization. Cambridge; London: The MIT Press, 2004

GIL, Gilberto. *Pronunciamento do Ministro da Cultura em aula magna na Universidade de São Paulo*. São Paulo, 2004. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/noticias-ancine1/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-em-aula-magna-na-universidade-de-sao-paulo-usp-/11025> Acesso em 14 out. 2016

______. *Pronunciamento na abertura do Seminário 'A defesa do direito autoral: gestão coletiva e o papel do Estado*'. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/busca?p_p_auth=DpZ8vG5y&p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_type=content&_101_groupId=10883&_101_urlTitle=pronunciamento-do-ministro-da-cultura-gilberto-gil-por-ocasiao-da-abertura-do-seminario-a-defesa-do-direito-autoral-gestao-coletiva-e-o-pape-163665>. Acesso em: 14 de out. 2016.

GORZ, André. *O imaterial*: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablume, 2005.

GREAT BRITAIN. *Statute of Anne, April 10th, 1710*. An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Statute_of_Anne> Acesso em: 14 out. 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e Tradução de Jaa Tarrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=1ZcPXcbHlxMC &lpg=PP1&hl=pt-BR&pg=PA4#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 10 mai. 2016.

INTERNET ARCHIVE. *A non-profit library of millions of free books, movies, software, music, websites, and more*. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em 14 out. 2016.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*: La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LEMOS, André. *Ciber-Cultura-Remix*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005. Disponível em: <http://www.mediafire.com/?nzkhmoloytw>. Acesso em: 20 set. 2010.

LESSIG, Lawrence. *Cultura livre*: como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a criação cultural e controlar a criatividade. São Paulo: Trama, 2005. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/5266831/Lawrence-Lessig-Cultura-Livre#archive>. Acesso em: 12 abr. 2009

LEVY, Steven. *Os Heróis da Revolução*: Como Steve Jobs, Steve Wozniak, Bill Gates, Mark Zuckerberg e outros mudaram para sempre nossas vidas. São Paulo: Évora, 2012.

LIBRARY OF AMERICAN CONGRESS, United States Copyright Office. *Timeline of Copyright*. Disponível em: < http://www.copyright.gov/about/timeline.html>. Acesso em 05 mar. 2015.

KRETSCHMER, Martin. Trends in global copyright. *Global Media and Comunication*. [online] n.1, p. 231-237, 2005. Disponível em: <http://gmc.sagepub.com/content/1/2/231.full. pdf+html>. Acesso em: 12 nov. 2010.

MACHADO, Jurema. Promoção e proteção da diversidade cultural: o seu estágio atual. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural*: da proteção à promoção. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 27-35.
MACHADO, Jorge. Desconstruindo "Propriedade intelectual". *Observatorio (OBS*) Journal*, v. 2, n. 1, p. 245-275, dez. 2008. Disponível em: <http://obs.obercom.pt/index.php/ obs/article/view/92/139>. Acesso em: 20 set. 2010.

MANOVICH, Lev.*The language of new media*. Manovich.net, 2002. Disponível em: <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>. Acesso em: 5 maio 2009.

________. *Remixability and modularity*. Manovich.net, 2005. Disponível em: <http://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

MATTIA, Fabio Maria de. Do privilégio do editor ao aparecimento da propriedade literária e artística em fins do século XVIII. *Revista de informação legislativa*, Brasília, v. 16, n. 63, p. 161-182, jul./set. 1979. Disponível em: < http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/181148>. Acesso em 14 out. 2016.

MATTELART, Armand e Michéle. História das teorias da comunicação. São Paulo: Loyola, 1999. Disponível em: <:https://books.google.com.br/books?id=UiwlWrmpbyQC& lpg=PA209&ots=eCN1QCOjhO&dq=MATTELART%2C%20A.%20e%20M.%20Hist%C3%B3ria%20das%20teorias%20da%20comunica%C3%A7%C3%A3o.%20S%C3%A3o%20Paulo%3A%20Loyola%2C%201999.&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 12 abr. 2015.

MENESES, Paulo. *Entfremdung e Entäusserung*. *Ágora Filosófica*, Boa Vista, ano 1, n. 1, p. 27-42, jan-jun. 2001.

MIGUEZ, Paulo. *Discurso do secretário de políticas culturais Paulo Miguez no lançamento do Programa de Informação e Difusão de Direitos Autorais*. Brasília, 2004. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/busca?p_p_auth=DpZ8vG5y&p_p_id=101&p_p_lifecycle=0&p_p_state=maximized&p_p_mode=view&_101_struts_action=%2Fasset_publisher%2Fview_content&_101_type=content&_101_groupId=10883&_101_urlTitle=secretario-de-politicas-culturais-paulo-miguez-no-lancamento-do-programa-de-informacao-e-difusao-de-direitos-autorais-36322>. Acesso em: 14 out. 2016.

NUNES, Maria Elizabeth da Silva. *Direitos autorais*: a experiência brasileira na Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/arquivo/sijed/02.pdf >. Acesso em: 14 out. 2016.

OLIVEIRA, Luis Alberto. Biontes, Bióides e Borges. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *O homem-máquina*: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PATTERSON, Lyman Ray. Copyright in historical perspective. In: HASSAN, Robert; THOMAS, Julian. *The new media theory reader*. Berkshire: Open University Press, 2006.

PORTAL DO DOMÍNIO PÚBLICO. Ministério da Educação. Promove o acesso às obras literárias, artísticas e científicas já em domínio público ou que tenham a sua divulgação evautorizada, que constituem o patrimônio cultural brasileiro e universal. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 14 out. 2016.

PRADO, Claudio. Política da Cultura Digital. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio. *CulturaDigital.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

QUIROGA, Tiago. *Pensando a Episteme Comunicacional*. Campina Grande: Eduepb, 2013.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. *Social and Cultural Anthropology*: The key concepts. London; New York: Routledge, 2000.

ROSÁRIO, Claudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. *Morpheus,* Rio de Janeiro, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www4.unirio.br/morpheusonline/Numero01-2000/claudiarosario.htm>. Acesso em: 14 out. 2016.

REDE INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS. *Direitos autorais, acesso à cultura e novas tecnologias*: desafios em evolução à diversidade cultural. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10901/40421/estudo-minc-ripc-port.pdf/2fb2b99c-3e72-432a-b9ff-53cd24750314?version=1.0>. Acesso em: 14 out. 2016.

RIP: REMIX MANIFESTO. Direção de Brett Gaylor, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2EnX0vACj4Q>. Acesso em: 2010.

SALDANHA, Nelson. *Filosofia do Direito*. Rio de Janeiro: Renovar, 1998.

SEMINÁRIO DIREITOS AUTORAIS E ACESSO À CULTURA, 2008, São Paulo. *Anais*. 2008. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2008/08/28/seminario-de-sao-paulo- discute-os-direitos-autorais-e-o-acesso-a-cultura/>. Acesso em: 20 ago. 2010.

SEMINÁRIO DO NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISA EM DIREITO, ARTES E POLÍTICAS CULTURAIS, 1, 2011, Rio de Janeiro. *Anais*. São Paulo: IBPI, 2011. Disponível em: <http://www.wogf4yv1u.homepage.t-online.de/media/ cb325d5198cbcb42ffff80d7ffffffef.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2011.

SERRA, João Paulo. *A informação como utopia*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1998.

SHANNON, Claude. A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal,* v.27, p. 379-423, 623-656, julho/out, 1948. Disponível em: < http://cm.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf > . Acesso em: 10 mar. 2013.

SILVA, Luiz Inácio da. Cultura Viva e o reconhecimento da sociedade: o Estado não impõe. O Estado dispõe. In: *Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania Cultura Viva*: autonomia, protagonismo e fortalecimento sociocultural para o Brasil. Brasília: MinC, 2010. Disponível em* <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/ 2010/11/cat%C3%A1logo-2010.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2010. Não encontra-se mais disponível.

STEAL THIS FILM II. Direção de Jamie King, 2006. Disponível em: <http://www.stealthisfilm.com/Part2/index.php>. Acesso em: 14 out. 2016.

SUELY <suely@trf2.gov.br>. *Palestra Marcos Souza* [Segue o arquivo de power point da palestra do Dr. Marcos Souza. Atenciosamente, Suely]. Mensagem recebida por <contato@helenaklang.com> em 31 de agosto de 2010.

UNESCO. *Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade*, 2005. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2010.

______. Circular 92. *Copyright Law of the United States and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Cod*e, out. 2009. Disponível em: <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2011.

UNITED STATES OF AMERICA. *Copyright Act, May 31st, 1790*. An Act for the encouragement of learning, by securing the copies of maps, Charts, And books, to the authors and proprietors of such copies, during the times therein mentioned. Disponível em: <http://www.copyright.gov/history/1790act.pdf>. Acesso em 14 out. 2016.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Instituto de Estudos Avançados. *Memórias Comunicativa e Cultural*. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/en/media-library/video/international-seminar-of-communicative-and-cultural-memory>. Acesso em: 14 out. 2016.

UNIVERSITY OF CAMBRIDGE, Faculty of Law. *Primary Sources on Copyright (1450-1900)*. Disponível em: < http://www.copyrighthistory.org/cam/index.php>. Acesso em 05 mar. 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WIENER, Norbert. *Cibernética e Sociedade*: o uso humano de seres humanos. São Paulo: Cultrix, 1968.

______. *Cibernética*: ou controle e comunicação no animal e na máquina. São Paulo: Polígono; Usp, 1970.

WINKIN, Yves. *A nova comunicação*: da teoria ao trabalho de campo. Campinas: Papirus, 1998.

WILDEN, Anthony. *ENCICLOPÉDIA Einaudi*: comunicação – cognição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. v. 34.

WIRED. *The world according to Woz*: Start up. Drop out. Have fun. Pass it on. São Francisco: Condé Nast, set. 1998. Disponível em: <http://www.wired.com/wired/archive/6.09/woz.html>. Acesso em 4 jul. 2013.

WTO. *Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, 1994*. Disponível em: <http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=190790>. Acesso em: 5 nov. 2010.

ZANINI, Leonardo Estevam De Assis. O Estatuto da Rainha Ana: estudos em comemoração dos 300 anos da primeira lei de copyright. Revista de Doutrina da 4ª Região, Porto Alegre, n. 39, dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistadoutrina.trf4.jus.br/artigos/edicao039/ leonardo_zanini.html>. Acesso em: 06 nov. 2013.

*** Os documentos públicos apagados da internet foram por mim disponibilizados no endereço:**
https://drive.google.com/drive/folders/0B7Bi2kPVDs6NWnBKQlJtQzY4M1U?usp=sharing